ZENON FAJFER

Liberatura



Teksty zebrane z lat 1999–2009
pod redakcją KATARZYNY BAZARNIK

Liberatura

Zenon Fajfer

Liberatura

czyli literatura totalna

Teksty zebrane z lat 1999–2009

pod redakcją
Katarzyny Bazarnik

wstęp
Wojciech Kalaga

Korporacja Ha!art | Kraków 2010

Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, Kraków 2010

Projekt książki: Zenon Fajfer
Skład książki: Marcin Hernas

Recenzent: dr hab. Wacław J. Rapak, prof. UJ
Korekta wersji angielskiej: Joshua Crone

Foto: Zenon Fajfer (85, 87, 104, 155), Marek Gajewski (57), Marcin Klag (52, 55), Łucja Kornajew (89–90), Jerzy Szot (108), Jakub Śliwa (45–46, 54, 56–58, 155)

na okładce: Zenon Fajfer, *Autoportret* (poemat-znak), 1999

Wydanie I
Printed in Poland
Nakład: 1500 egz.



Wydawnictwo i księgarnia: Korporacja Ha!art
pl. Szczepański 3a, 31-011 Kraków
http://www.ha.art.pl/

Druk: PW Stabil, ul. Nabielaka 16, 31-410 Kraków

ISBN 978-83-61407-43-0



Zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Promocja kultury polskiej za granicą", 2010
Publikacja bezpłatna



LIBERATURA | tom 12
seria wydawnicza pod redakcją Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera

t. 1 Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer *(O)patrzenie* (2003)
t. 2 Zenon Fajfer *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004)
t. 3 Stéphane Mallarmé *Rzut kośćmi* (2005)
t. 4 Stanisław Czycz *Arw* (2007)
t. 5 B.S. Johnson *Nieszczęśni* (2008)
t. 6 Raymond Queneau *Sto tysięcy miliardów wierszy* (2008)
t. 7 Georges Perec *Życie instrukcja obsługi* (2009)
t. 8 Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik *Oka-leczenie* (2009)
t. 9 *Perec instrukcja obsługi* pod redakcją Conica Chessmastera (2010)
t. 10–11 Zenon Fajfer *dwadzieścia jeden liter / ten letters* (2010)
t. 12 Zenon Fajfer *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 / Liberature or Total Literature. Collected Essays from 1999–2009* (2010)

Liberatura – gatunek literacki, w którym treść i forma książki (łac. *liber*) tworzą nierozerwalną całość. Ideę liberatury wysunął w 1999 roku Zenon Fajfer.

W programie

Zenon Fajfer · Teksty zebrane

KATARZYNA BAZARNIK

Czas na liberaturę

Istnieją utwory literackie, których przekaz nie ogranicza się wyłącznie do sfery werbalnej – w których autor „mówi” całym tomem. Takie totalne podejście do dzieła, wykraczające poza tekstowe medium, określamy mianem liberatury czyli literatury w formie książki (łac. *liber*). W książkach tego typu rysunek czy niezadrukowana powierzchnia kartki mają walor poetyckiej metafory a typografia podniesiona zostaje do rangi pełnoprawnego środka stylistycznego. Materialny wolumin, dowolnego kształtu i konstrukcji, przestaje być neutralnym nośnikiem tekstu, stając się integralnym składnikiem dzieła – jego czasoprzestrzennym fundamentem formowanym przez pisarza na równi ze światami wykreowanymi w języku.

Niniejszy tom gromadzi, pisane w latach 1999–2009 i ułożone w porządku chronologicznym, wybrane szkice Zenona Fajfera, głównego twórcy i teoretyka liberatury. Towarzyszą im: wstęp Wojciecha Kalagi, sytuujący liberaturę w kontekście zjawisk hybrydycznych i zwracający uwagę na nowe doświadczenie czytelnicze; swoista koda do wywodów Fajfera, w której liberatura zostaje przedstawiona jako gatunek literacki, pióra niżej podpisanej; prezentacja rozwoju zjawiska na przestrzeni minionej dekady w eseju Agnieszki Przybyszewskiej oraz aneks autorstwa Łukasza Jeżyka, będący analizą liberackiego tomu poezji *dwadzieścia jeden liter* – publikacji komplementarnej do niniejszego zbioru. Dzięki obu tym pozycjom czytelnicy mają okazję zapoznać się zarówno z teorią jak i liberacką praktyką.

Nakreślony przez Fajfera obszar dyskusji obejmuje związki między tradycją a nowoczesnością; innymi istotnymi wątkami są relacje pisarza i jego tworzywa, literatura osadzona w przestrzeni książki, materialność i wizualność pisma, wizja dzieła literackiego jako księgi znaczącej w każdym szczególe i wreszcie literackie fascynacje Fajfera: Dante, Sterne, Joyce czy Mallarmé. Stąd może nieco zaskakująca obecność eseju o rozprawie Joyce'a z Platonem, nie odnoszącego się bezpośrednio do liberatury, a jednak kluczowego dla zrozumienia filozofii prezentowanego tu artysty. Pamiętać należy bowiem, że artystyczna wolność (łac. *libertas*) – główny temat tego szkicu, jest również istotą liberatury.

Zebrane w tym wyborze artykuły są przedrukami tekstów, które ukazywały się w pismach literackich i tomach zbiorowych, często trudno już dostępnych. Jednak rosnące zainteresowanie liberaturą zarówno w Pol-

sce jak i zagranicą sprawiło, że zdecydowaliśmy się zgromadzić je w jednym tomie. Niebagatelną rolę odegrał tu Piotr Marecki, który uważał, że nadszedł czas zebrania owoców tej dziesięcioletniej pracy w takiej właśnie formie. Chociaż publikowaliśmy również wspólnie napisane artykuły, zdecydowaliśmy się oddać tutaj głos przede wszystkim artyście, który dał wyraz swojej wizji nie tylko w książkach tworzonych samodzielnie lub razem z niżej podpisaną, lecz i w tekstach teoretycznych czy programowych (niekiedy polemizując z samym sobą), w których zarysował ramy uprawianej przez siebie twórczości. Natomiast pisząca te słowa przygotowuje obecnie osobną monografię poświęconą liberaturze.

Mimo że jest to wybór tekstów, nieuchronnie zdarzają się powtórzenia. W wielu artykułach pojawia się, na przykład, jakaś definicja liberatury czy formy emanacyjnej, co wynika z faktu, że za każdym razem były one adresowane do nieco innej grupy odbiorców, którzy najczęściej po raz pierwszy stykali się z tymi zjawiskami i którym trzeba było niejako od nowa wyjaśniać, na czym one polegają. Jednak poza drobnymi korektami i okazjonalnie dodanymi przypisami od redakcji, w prezentowanych tu szkicach nie dokonano zmian ani skrótów (z dwoma wyjątkami), nie wydawało się to bowiem możliwe ze względu na tok wywodu. Tym samym, zebrane tu teksty zostały potraktowane także jako dokumentacja kształtowania się idei. Całość uzupełnia bibliografia publikacji Zenona Fajfera i niżej podpisanej oraz innych, wybranych omówień liberatury.

*

Książka ta nie mogłaby się ukazać dzięki ofiarnej pracy i pomocy wielu osób, którym w tym miejscu pragniemy szczególnie podziękować, choć nie wszystkich możemy wymienić tu z imienia. Dziękujemy: dr Chriście-Marii Lerm-Hayes za zaproszenie do zorganizowania panelu o liberaturze w ramach konferencji „Word and Image” w Belfaście, co stało się impulsem do przygotowania tej publikacji, Piotrowi Mareckiemu za wspieranie liberatury w ciągu całej dekady i inspirację do zredagowania książki, prof. Wojciechowi Kaladze oraz Agnieszce Przybyszewskiej i Łukaszowi Jeżykowi za przygotowanie omówień do niniejszego tomu, Joshowi Crone za adiustację i korektę, prof. Wacławowi Rapakowi za przygotowanie recenzji, Marcinowi Hernasowi za twórcze i rozumiejące spojrzenie znad klawiatury i wreszcie Grzegorzowi Jankowiczowi za podjęte wysiłki w propagowaniu liberatury. Osobne podziękowania składamy naszym Synom i Mamom za bezgraniczną cierpliwość i wyrozumiałość.

Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer

WOJCIECH KALAGA

Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń[1]

Zdiagnozowany przez W.J.T. Mitchella w książce *Picture Theory* „zwrot piktorialny"[2] przyniósł zjawiska, które zmieniły relację między graficzną szatą tekstu a jego werbalną niematerialnością. Pojawili się twórcy, „którym owa szata nie jest obojętna. Co więcej, którzy sami zaprzęgają ją do 'produkcji znaczenia'. Traktują język, a raczej jego widzialne wcielenie, czyli pismo, jako namacalny materiał"[3]. Teksty tworzone przez tych autorów w ostatnim stuleciu (a mających swych prekursorów znacznie wcześniej) w równym stopniu wykorzystują do budowania swych sensów semantykę języka, jak semiotykę materii: kształt i konfigurację druku, fizyczność papieru, dostępność wirtualnego łącza (linku), przestrzenność i architektonikę tomu, ikoniczną potencjalność stronicy (lub ekranu). Można by rzec, iż teksty takie odmawiają nałożenia swej „szaty", bowiem stała się ona ich integralną cielesnością i w ten sposób przestała być szatą – jej zewnętrzność została unieważniona: to, co widzimy, lub czego dotykamy, nie jest już ozdobnym dodatkiem, bo inherentnie należy do dzieła. Książka nie *zawiera* utworu, nie przechowuje go ani nie nakrywa swym odzieniem – książka (lub jej odpowiedni, materialny fragment) *jest* utworem[4].

Większość tekstów, o których tutaj mowa, można zakwalifikować do obszaru liberatury lub proto-liberatury. Termin *liberatura* jest swego rodzaju słowem-walizką, łączącym w sobie znaczenie łacińskiego *liber* zarówno w sensie *wolny* jak i *książka*: konotuje on zatem i wolność twórczą, i znaczenie książki jako obiektu materialnego w przekazie artystycznym (ale też – od *libra*, waga – „pisanie-ważenie liter"[5]). W znaczeniu tu używanym wprowadził to pojęcie Zenon Fajfer w opublikowanym w 1999 roku w „Dekadzie Literackiej" szkicu *Liberatura. Aneks do słownika ter-*

---

1 Obszerne omówienie zagadnień hybrydyczności tekstów, w tym także liberackich, przedstawiłem w artykule *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, który jest rozwinięciem niniejszego wstępu (ukaże się w tomie *Wizualizacja, literatura i cała reszta* pod red. Włodzimierza Boleckiego i Adama Dziadka w serii „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej").

2 W.J.T, Mitchell, *Picture Theory*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

3 Katarzyna Bazarnik, *Popsuta przestrzeń. O odpowiedzialności wydawcy*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni" (Przestrzenie książki), nr 4 (17), 2006, s. 7.

4 Zenon Fajfer, ~~*liryka, epika, dramat*~~, *liberatura* w: *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków: Universitas, 2002, s. 234.

5 Katarzyna Bazarnik, *Dlaczego od Joyce'a do liberatury (zamiast wstępu)*, w: *Od Joyce'a do liberatury…*, s. v.

minów literackich[6]. Początkowo przeciwstawiał autor liberaturę trzem rodzajom literackim (co ilustruje tytuł jednego z jego artykułów: *~~liryka, epika, dramat~~, liberatura*); należałoby jednak uważać liberaturę raczej za swego rodzaju trans-gatunek, przekraczający granice rodzajów literackich[7] i trawersem je przecinający, z czym chyba obecnie liberaci się zgadzają.

Dodajmy, gwoli przypomnienia i usytuowania liberatury na mapie ewolucji literackiej, iż bynajmniej nie jest jej hybrydyczność wynalazkiem którejkolwiek z ostatnich awangard. Skojarzenie wspólnego działania przestrzeni stronicy, litery i ikony towarzyszy kulturze od starożytności[8]. Początki poezji wizualnej sięgają III wieku p.n.e. – twórczości Simiasza z Rodos oraz Teokryta[9]. Obecna jest w średniowieczu, zaś jej rozkwit, także w Polsce[10], odnotowujemy w okresie od XVI do XVIII stulecia. Niektóre z wierszy wizualnych do dziś zachowują status arcydzieła, jak słynny *Ołtarz* George'a Herberta, autora m. in. *Easter Wings*, kontynuujących motyw skrzydeł zapoczątkowany przez Simiasza.

Nawrót ku wizualnemu wykorzystaniu znaku werbalnego obserwujemy w wieku dwudziestym: od futurystycznych obrazkowych wierszy Martinettiego i kaligramów Apollinaire'a, „poezjografii" Tytusa Czyżewskiego, czy prekursorskiej „poezji semantycznej" Stefana Themersona po rozpoczęty w latach pięćdziesiątych i kontynuowany do dziś rozwój poezji konkretnej. Te dwudziestowieczne wysiłki zaprzęgnięcia języka w służbę oka różnią się jednak od tradycyjnej poezji wizualnej. Nie idzie w nich jedynie o sprzęgnięcie kształtu czy obrysu wiersza z jego treścią, a o zgłębienie możliwości wizualno-semantycznych znaku językowego.

Liberaturze, jej prekursorom i rozmaitym przejawom poświęcono już szereg nie tylko niszowych opracowań[11], nie będę więc tutaj tego zjawi-

---

6 Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka" nr 5–6 (153–154), 1999, s. 8–9. Przedruk z odautorskim komentarzem *Liberum veto?* w: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. Małgorzata Dawidek Gryglicka, Kraków: Korporacja Ha!art, 2005, s. 11–17.

7 Radosław Nowakowski, w *Traktacie Kartkograficznym, czyli rzeczy o liberaturze* (Dąbrowa Dolna, 2002), proponuje oraturę, literaturę i liberaturę jako fazy ewolucji sztuki słownej.

8 Zob. m.in. Piotr Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa: A.R., 1989.

9 Świetnie ilustrowany przegląd poezji wizualnej znajdziemy w: Jeremy Adler i Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1987.

10 Piotr Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*. Warszawa: Neriton, 2002.

11 Hasło *Liberatura* autorstwa Agnieszki Przybyszewskiej w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich" z. 1–2 (99–100), 2007, s. 255–258, nie tylko omawia to pojęcie, ale też zawiera obszerną bibliografię. Poza tym, m.in.: Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *Co to jest liberatura?*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2008; nr 4 (17) periodyku „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni", 2006; Małgorzata Dawidek Gryglicka, red., *Tekst-tura…*; Katarzyna Bazarnik, *Liberature: A New Literary Genre?*, w: *Insistent Images*, red. Elżbieta Tabakowska, Christina Ljungberg, Olga Fischer, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007, s. 192–208; nr 2 (15) kwartalnika „Ha!art", 2003; Katarzyna Bazarnik, *Krótkie wprowadzenie do liberatury*, „Er(r)go" nr 2 (7) 2003, s. 123–137; Katarzyna Bazarnik, red., *Od Joyce'a do liberatury…*,

ska szczegółowo omawiał. By rzecz ująć najzwięźlej: to, co jest jej istotą, to totalność dzieła w równej mierze angażująca semantykę tekstu jak i jego materię, stanowiące semiotyczną całość. Trafnie ujmuje to Fajfer: w dziele liberackim, „ze względu na jedność tekstu i przestrzeni zapisu, za inherentną część świata przedstawionego należałoby uznać świat przedstawiający: książkę, a w przypadku krótszych utworów np. powierzchnię kartki”[12]. Ta aforystyczna uwaga o tyle jest istotna, że podkreśla jednakową wagę obydwu światów – liberatura to nie „książka artystyczna” jako piękny, materialny artefakt, a połączenie semiozy tekstowej z semiozą materialnego nośnika. Owym nośnikiem może być odpowiednio ukształtowany tom, ale także – jak w przypadku hipertekstu czy tak zwanej e-liberatury – komputerowy interfejs. Podobnie jak wyodrębnione przez Mitchella autopoietyczne metaobrazy stanowią „refleksję nad naturą reprezentacji wizualnej”[13], tak książki liberackie w pierwszym rzędzie kierują uwagę na swoją przedmiotową „książkowość” i, podobnie jak metaobrazy, „kwestionują relację języka do obrazu jako strukturę wnętrze-zewnętrze”[14]. Tak jak metafikcja odnosi się do swych własności fabularno-narracyjnych, tak książka liberacka staje się meta-książką komentującą swą cielesną przedmiotowość.

Przyjrzyjmy się zatem współdziałaniu najistotniejszych elementów dzieła liberackiego. Litera, najmniejszy graficzny składnik słowa, jeszcze zanim z innymi literami utworzy morfem lub wyraz, usamodzielnia się w kreowaniu znaczeń. Rodzajem twórczości, który nam to uświadamia, jest poezja konkretna, w której litera jest nie tylko nośnikiem znaczenia, ale tworzywem tekstu wizualnego – „sememem” tekstobrazu. Litera jednak nie tylko potrafi być niezależna; potrafi także wspomagać znaczenia lub wskazywać ścieżki interpretacji. W *Glas* Jacques’a Derridy, jej format wskazuje na źródło lub odniesienie komentarza, na Geneta, Derridę lub Hegla[15]. W *Arwie* Stanisława Czycza[16] i w *Oka-leczeniu* Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera[17] kształt i forma litery indeksykalnie przypisują wypowiedzi uczestnikom prowadzonych jednocześnie rozmów, próbu-

2002 (tamże: Zenon Fajfer, *~~liryka, epika, dramat~~, liberatura*, 233–239); Radosław Nowakowski, *Traktat Kartkograficzny…*; Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*.

12 Zenon Fajfer, *Liberum veto?*, s. 19.

13 W.J.T Mitchell, *Picture Theory*, s. 56.

14 Tamże, s. 68.

15 Jacques Derrida, *Glas*, tłum. John. P. Leavy, Jr. i Richard Rand, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1990; oryginał: *Glas*, Paris: Éditions Galilée, 1974.

16 Stanisław Czycz, *Arw*, ze wstępem Andrzeja Wajdy, oprac. Dorota Niedziałkowska i Dariusz Pachocki, „Liberatura”, t. 4, Kraków: Korporacja Ha!art, 2007.

17 Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *Oka-leczenie*, Kraków 2000 (wydanie prototypowe); „Liberatura”, t. 8, Kraków: Korporacja Ha!art, 2009 (wydanie pierwsze).

jąc pogodzić linearność z symultanicznością. Forma litery może także w sposób indeksykalno-ikoniczny wskazywać jakość brzmienia niosącego sens – i nie idzie tu o *notację* postaci brzmieniowych, ale *jakość* głosu: w różnorodności typograficznej *Rzutu kośćmi*[18] Stéphane'a Mallarmé Michel Butor dostrzega różnorodność instrumentacji dźwiękowej i jej semantyczną grę z ciszą. Wielkość czcionek odpowiada intensywności, z jaką słowa są wypowiadane, puste miejsca oznaczają milczenie, rozmieszczenie na stronie wskazuje na wysokość tonu, zaś typ czcionki (antykwa lub kursywa) mają stanowić o „kolorze" transkrypcji głosowej[19].

Szczególnym przypadkiem, kiedy litera wiedzie czytelnika w coraz głębsze i ukryte warstwy sensu, są teksty emanacyjne – forma stworzona przez Zenona Fajfera i zastosowana w krótszych utworach poetyckich (m.in. *Ars poetica* i w napisanym wspólnie z Katarzyną Bazarnik (*O)patrzeniu*[20]), ale także w narracyjnym *Oka-leczeniu*, gdzie „[t]eksty widzialne zawierają w sobie zwinięte struktury tekstów ukrytych"[21]. Z perspektywy odbiorcy początkowe litery tekstu widzialnego stanowią części składowego tekstu ukrytego, który na tej samej zasadzie produkuje (czy raczej odsłania) kolejny tekst ukryty i tak dalej, w coraz niższe warstwy, aż osiągnięte zostaje słowo podstawowe. Z perspektywy struktury tekstu można by powiedzieć, iż emanuje on ze słowa-podstawy przez kolejne poziomy, rozwijając zwinięte teksty, by w końcu uzyskać kształt w pełni widzialny[22]. Technika ta sięga do tradycji akrostychu, jednak wzbogaca go o „szkatułkową" przestrzenność i różni się odeń tym, że „powinno się czytać inicjały słów (wszystkich słów ze wszystkich kolejno wyłaniających się warstw) a nie tylko linijek, a całość jest wielowymiarową strukturą, sprowadzalną do bezwymiarowego punktu"[23].

Litera jednak, jeżeli chce znaczyć sobą, nie może obyć się bez powierzchni stronicy, nie jako neutralnej substancji tworzącej jedynie miejsce do zapisu, czy nawet jako tła służącego wyłonieniu się figury tekstobrazu, ale też jako partnera w grze przestrzennej: grze bieli i czerni (czasem

---

18 Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. Tomasz Różycki, ze wstępem Michała Pawła Markowskiego, red. Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer, „Liberatura", t. 3 Kraków: Korporacja Ha!art, 2005.

19 Michel Butor, *Le livre comme objet*, w: *Essais sur le roman*, Paris: Gallimard, Collection *tel* 2000, cyt. w niepublikowanym przekładzie Radosława Nowakowskiego za Katarzyną Bazarnik, *'Książka jako przedmiot' Michela Butora, czyli o liberaturze przed liberaturą*, w: *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, s. 188.

20 Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *(O)patrzenie*, „Liberatura", t. 1, Kraków: Krakowska Alternatywa, 2003.

21 Katarzyna Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, w: *Tekst-tura*, s. 25.

22 Zob. uwagi Zenona Fajfera na temat tekstu niewidzialnego i „emanacjonizmu" w tegoż *W stronę liberatury*, w: *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. Elżbieta Tabakowska, Kraków: Universitas, 2006, s. 161–179.

23 Zenon Fajfer, *W stronę liberatury*, s. 166.

kolorów), odstępu, kształtu konfiguracji literowych, układów geometrycznych, etc., „Rozumienie jest zawsze poza słowami", pisze Radosław Nowakowski, „Albo przed. Albo pod. Albo nad. Albo obok. Albo pomiędzy"[24]. Do takiego rodzaju rozumienia zaprasza gra litery i stronicy w *(O)patrzeniu* Bazarnik i Fajfera – już pierwsza strona-okładka, której fragment oderwano i włożono do środka tomiku, wzywa nas do o-patrzenia „urazu", ale też dokładnego opatrzenia, przyjrzenia się wydarzeniom graficzno-przestrzennym. Wewnątrz powierzchnia stron, w różnych odcieniach bieli, szarości i czerni, raz zdaje się dominować nad wyblakłymi literami, kiedy indziej stanowi jedynie pole dla frenetycznej gry czcionek, momentami dającej optyczne złudzenie ruchu, by potem usunąć się w cień i oddać w całości słowu-podstawie, zarodkowi, z którego emanuje tekst. W *Rzucie kośćmi* Mallarmégo stronica oddaje się całkowicie spektaklowi czcionek, czasem – pod ich presją – łącząc się w całość ze stroną sąsiadującą, ale też w tym spektaklu sama uczestniczy. Wielkość i kształt czcionki decyduje wprawdzie o możliwym przyporządkowaniu do jakiejś ścieżki lektury, jednak sceną tych aporetycznych wyborów pozostaje biel stronicy: „Ukryty sens rusza się i rozkłada w chórze kartek"[25].

Inaczej niż w *Rzucie kośćmi* biel strony konwencjonalnej jest niewidzialna – nie dostrzegamy jej w toku lektury. Próby sfunkcjonalizowania koloru stron czynił już Laurence Sterne w proto-liberackim *Tristramie Shandy*, gdzie cała czarna strona ikonicznie odnosi się do śmierci bohatera. Do tych zabiegów, ale wyraziściej zróżnicowanych semantycznie powraca B.S. Johnson w *Travelling People*, gdzie kolor stronicy nie tylko, w sposób dosyć prosty, konotuje proces fizycznej dezintegracji postaci, ale staje się też metaforą upływającego czasu. Strategia narracyjna stronicy nabiera bardziej złożonego charakteru w *Oka-leczeniu* Bazarnik i Fajfera. W środkowej części trójksięgu (tom ma format kodeksu składającego się z trzech, można by rzec subkodeksów), czarny kolor stronic sugeruje – z perspektywy nienarodzonego jeszcze Dantego – czasową nicość. Jednocześnie czerń pozwala pulsować niby literom (w rytmicznym ruchokształcie kardiogramu), pomiędzy które wkrada się zapis intymnych doznań wymykających się koherentnej składni. Poprzedza je zapłodnienie ikonicznie wyrażone na czarnych kartkach połączeniem białej kropki z jednym z wielu zmierzających ku niej plemnikopodobnych przecinków. W tej części „fabuły" egzystencjalnej *Oka-leczenia* materia stronicy i jej wizualność dominują nad przekazem werbalnym: „Narra-

---

24 Radosław Nowakowski, *Dlaczego moje książki są takie jakie są*, w: *Od Joyce'a do liberatury*…, s. 218.

25 Stephané Mallarmé, *Quant au livres*, w: *Oeuvres completés*, Paris: Gallimard, 1945, s. 372, cyt. za Michał Paweł Markowski, *Nicość i czcionka. Wprowadzenie do lektury 'Rzutu kośćmi' Stéphane'a Mallarmé*, w przekładzie M.P. Markowskiego w: Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, s. 8.

cję stronami *Oka-leczenie* eksploatuje najwyraźniej we fragmencie przedstawiającym rozwój płodu poprzez rozwój tekstu: od przecinka, kropki i średnika poprzez serię nieczytelnych tekstów, składających się z niepo-segmentowanej literowej magmy, z której wreszcie wyłaniają się czytelne Słowa aż do polsko-angielskiego palindromu złożonego z dwóch tekstów figuralnych w kształcie liter K i Z"[26].

Stronica jednak nie tylko udostępnia pole gry, ale może też być miejscem współdziałania lub współzawodnictwa. Kiedy pojawiają się na niej fragmenty i wycinki tekstów, stronica sytuuje je względem siebie, wydobywając kontrasty, przeciwieństwa i wspólnoty. Stronice *Glas* Jacques'a Derridy oddają swą powierzchnię kilku tekstom jednocześnie, pozwalając im na dialog, ale i „trzymając je od siebie z daleka". Kolumny komentarza poświęconego Heglowi sąsiadują z kolumnami komentarza do Geneta, ale i między nie, i do ich wnętrza wdzierają się, czy też zaproszone zostały przez stronicę, fragmenty cytatów, wyimki ze słowników, obramowane bielą, wyznaczane kształtem litery, urywane w pół słowa, by odezwać się kilka stron dalej. W ten sposób stronica staje się terenem wielogłosowego dialogu i jednocześnie wędrówki czytelnika. Jednak owa współobecność sensów tworzonych przez wycinki tekstów na stronie ma charakter nie tylko wędrówki po fragmentach myśli. Zezwalając na różnorodne konfiguracje liter i tekstów, powierzchnia strony zyskuje metaforyczny wymiar przestrzeni. W uwerturze do *Arwa*, „tekstowej partyturze", jak nazywa polifoniczny poemat Czycza Piotr Marecki[27], powierzchnia strony staje się przestrzenią, w której wydarzają się jednocześnie rozmowy, komentarze i narracyjny „opis tego, co się dzieje, i co słyszane"[28], a towarzyszą im fragmenty muzyczne. W poprzedzającej poemat instrukcji lektury różne formy podkreślenia (lub jego braku) przypisane zostają indeksykalnie do poszczególnych głosów[29]. Nierównomierne i nieregularne rozplanowanie druku na stronie wzmaga wrażenie jednoczesności brzmienia ale i konkurowania głosów ze sobą.

Ideał liberatury realizuje jednak dopiero integralność woluminu, który – w pełni swej trójwymiarowości – spełnia marzenia o totalnym dziele, w którym sensy konstruowane są w równej mierze przez język i materię książki. Przestrzeń tomu, jego kształt i materialna struktura, „świat przedstawiający", staje się częścią komunikatu o rzeczywistości zewnętrznej: „[...] liberat ma uksiążkowić świat. Ma wielowymiarowy, symulta-

26 Katarzyna Bazarnik, „Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury", w: *Tekst-tura...*, s. 37. Część akcji *Oka-leczenia* toczy się w Anglii; K i Z – Katarzyna i Zenon.
27 Piotr Marecki, *Tekstowa partytura. O uwerturze do 'Arwa' Stanisława Czycza*, w: *Tekst-tura...*, s. 159.
28 Stanisław Czycz, *Arw*, s. 9.
29 Podobny zabieg znajdujemy w scenach szpitalnych w *Oka-leczeniu* Bazarnik i Fajfera.

nicznie dziejący się świat umieścić i zmieścić w książce. Nie w tekście (bo ten z natury jest płaski i za ciasny), lecz w książce – w wielowymiarowym, symultanicznie się dziejącym przedmiocie-obiekcie-rzeczy, gdzie tekst jest jedną z płaszczyzn dziania się”[30]. *Nieopisanie świata* Radosława Nowakowskiego, autora powyższych słów, wydane w formie leporello, którego otwierane „strony” swą przestrzenną nierozstrzygalnością przypominają grafiki Eschera i kojarzą się ze wstęgą Möbiusa, jawi się jako plastyczna metafora kreującej fałdy i pętle rzeczywistości. *Ulica Sienkiewicza* tegoż twórcy, której fabułę wytycza spacer przypadkowego podróżnego główną ulicą Kielc, jedynie na pozór ma formę książki kodeksowej. Aby, dosłownie niemal, zagłębić się w tekst, czytelnik musi rozłożyć 10,5 metrową harmonijkę oraz jej boczne skrzydła. Tam tekst układa się w skomplikowany trakt wędrówki: przedmiotów, wyłaniających się graficznie z tekstu, i myśli: głównego bohatera oraz mijanych postaci.

Najbliższe realizacji idei dzieła totalnego jest *Oka-leczenie*, w którym litera, stronica i księga tworzą integralne źródło sensów[31]. Sama konstrukcja książki, trzy sub-kodeksy połączone w jeden, zmusza odbiorcę do kolistości doświadczenia taktylnego – otwieranie książki nie ma w istocie końca, bowiem zamykając jedną część otwieramy kolejną. Ta cyrkularność dotyku komunikuje na tym najbardziej podstawowym poziomie egzystencjalną cykliczność śmierci, poczęcia, narodzin, śmierci, poczęcia itd. Paginacja (ujemna w scenach agonii, dodatnia w części o narodzinach Dantego) spaja trójksiąg nie tylko w wymiarze czasowym, ale także wzbogaca ów wymiar w przestrzeń nieuchwytnego doświadczenia *chory,* pulsującego rytmu intymności przyszłej matki (paginacja rzymska części środkowej). Tekst emanacyjny (np. w pierwszej księdze o umieraniu) pozwala zajrzeć w zanikającą świadomość umierającego człowieka, ale i usłyszeć (ukrytą także przed uczestnikami banalnej rozmowy szpitalnej) intymną rozmowę pary, prowadzącą do erotycznego zbliżenia. W księdze drugiej z kolei, z rozmów w szpitalu na oddziale położniczym wyłania się tekst niewidzialny, będący „formalnym analogonem życia płodowego i rozwoju dziecka”[32]. Jednocześnie technika emanacyjna wprowadza czytelnika w dodatkową przestrzeń ikoniczno-symbolicz-

---

30 Radosław Nowakowski, *Traktat Kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze*, cyt za: Agnieszka Przybyszewska, *Niszczyć, aby budować. O nowych jakościach liberatury i hipertekstu*, w: *Tekst-tura…*, s. 47.

31 Wnikliwą propozycję lektury *Oka-leczenia* daje Agnieszka Przybyszewska w szkicu *Liberacka analiza tekstu (o czytaniu ‘Oka-leczenia’ Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik)*, w: *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. Paulina Kierzek, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008, s. 190–218. [Od redakcji: Nową próbę odczytania autorka podejmuje w artykule napisanym po oficjalnym wydaniu trójksięgu: *Liberacki kanon literatury. O czytaniu ‘Oka-leczenia’ Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik (podwójne zapiski z lektury dwukrotnej czyli w dialogu z samą sobą)*, który ukaże się w „Ha!arcie” nr 30/2010, przygotowanym na dziesięciolecie liberatury].

32 Zenon Fajfer, *W stronę liberatury*, s. 174.

ną powstałą między grafemem (literą) a leksyką i składnią, pogłębiającą dodatkowo wewnętrzną integralność trójksięgu: każdy poziom odczytania zakorzeniony jest w poprzednim. Na swój szczególny sposób realizuje *Oka-leczenie* postulat Mallarmégo: „Książka, totalna ekspansja litery, winna z niej wprost, dzięki odpowiednikom, wydobyć ruchliwość i odstęp, rozpocząć nie wiedzieć jaką grę, potwierdzającą fikcję”[33].

Integralność woluminu we wspomnianych wyżej utworach osiągana jest przez bardziej lub mniej złożone przenikanie się na różnych poziomach i współdziałanie litery, stronicy, obrazu, przestrzeni i ich ustrukturowanych całostek. Swojego rodzaju integralność à *rebours* wolumin może jednak osiągnąć także przez destrukcję. Tom potrafi zdominować stronicę, całkowicie ją sobie podporządkować, a nawet wymagać jej materialnego zniszczenia. *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau składa się z pociętych na paski kartek; każdy pasek zawiera jeden werset sonetu. Destrukcja stronicy umożliwia stworzenie niezliczonych kombinacji wersetów, z której każda układa się w odrębny utwór. Przykładem autodestrukcji – swego rodzaju „negatywnej dezintegracji” całego tomu – jest także powieść B.S. Johnsona *Nieszczęśni*, wydana w pudełku zawierającym luźne zszywki. Wymuszona przez strukturę „tomu” przygodność lektury jest mimetycznym indeksem przypadkowości rzeczywistości i przedstawianej, i zewnętrznej. Tę przypadkowość oddaje fizyczna budowa książki: dwadzieścia siedem luźnych składek, które, wyjąwszy pierwszą i ostatnią „mają być czytane na chybił trafił”[34].

Uderzające jest jednak, iż – polegająca w tak znacznej mierze na materialności tworzywa – potrafi jej się liberatura wymknąć i rhizomatycznym ruchem przenieść w wirtualną przestrzeń internetu. Zanim jednak owa przestrzeń została nam technologicznie udostępniona, pojawiały się książki, które intuicyjnie wyczuwały jej nadejście i – skrępowane jeszcze fizyczną spójnością kodeksu – próbowały pokonać ograniczenia swej własnej materialno-przestrzennej formy, zamiast technologii rhizomatycznej stosując rhizomatyczną technikę (narracji, argumentu, przedstawiania). Do takich protohipertekstów zalicza się oczywiście *Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a, nomadyczne *Pasaże* Waltera Benjamina, niektóre opowiadania Borgesa, alinearne powieści Ronalda Sukenicka (np. *Bossa Nova*), pozbawione relacji przyczynowo-skutkowych, czy świado-

33 Stéphane Mallarmé, *Poésies et autres textes*, Paris, Librairie Générale Française, s. 213; cyt. w przekładzie M.P. Markowskiego za: Michał Paweł Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz: Studio Φ & Wydawnictwo Homini, 1997, s. 252. Zob. też odniesienie współautorki *Oka-leczenia* w: Katarzyna Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, s. 39.

34 B.S. Johnson, notka na wewnętrznej stronie pudełka *Nieszczęsnych*, tłum. Katarzyna Bazarnik, „Liberatura”, t. 5, Kraków: Korporacja Ha!art, 2008.

mie, metatekstowo kłączowate *Mille plateaux* Gilles'a Deleuze'a i Féliksa Guattari[35]. Wyraźniej sformułowane zabiegi zdecentralizowania i odhierarchizowania narracji, pozbawienia jej „toku", czyli klasycznego rdzenia, rządzą *Grą w klasy* Cortázara czy *Nieszczęsnymi* Johnsona, jednak, paradoksalnie, zasada rhizome krępowana jest w nich całkowitą dowolnością wyboru – jest to kłączowatość chaotyczna, w przypadku której tekst nie wyznacza punktu zbieżności (linku) między ścieżkami, którymi podąża czytelnik. Jednakże, co oczywiste, te próby dostosowania „medium książki do symultaniczności i wielowarstwowości naszego postrzegania [...] w obrębie ontologii tradycyjnego tekstu [są] możliwe tylko do pewnych granic"[36]. Właściwym żywiołem tekstu rhizomatycznego jest wirtualna przestrzeń Internetu; dodajmy: jego literackim ucieleśnieniem jest powieść hipertekstowa, zjawisko o ponad dwudziestoletniej już historii. Hiperfikcja pokonuje linearność książki kodeksowej – nie tylko zezwala na lekturę niesekwencyjną, ale ją w istocie wymusza.

Wymagania lektury stawiane przez liberaturę kształtują nowy typ odbiorcy. Doświadczenie i zachowanie czytelnika empirycznego w formule tradycyjnej jest stosunkowo precyzyjnie zaprogramowane: podąża on śladami czytelnika modelowego po wytyczonych przez tekst ścieżkach, a jego zadaniem jest zbliżyć się możliwie najdoskonalej do swego wirtualnego prototypu. Pewnym wariantem i jednocześnie zaburzeniem tej struktury oczekiwań i strategii było wyodrębnienie dzieł otwartych (Umberto Eco) czy tekstów *scriptible* (Roland Barthes), wprowadzających opalizację, niepewność i grę w owe ustrukturowane oczekiwania i programy zachowań. Jednak ani dzieło otwarte w rozumieniu Eco ani Barthes'owski tekst *scriptible* nie negują tych wpisanych w tekst strategii odbioru – tworzą raczej spektrum paralelnych ścieżek i wyborów. Z pewnością jednak i dzieło otwarte, i tekst *sciptible* stanowią jakościową zmianę w „programowaniu" doświadczenia odbiorcy: jego aktywna i twórcza partycypacja staje się niezbędna w procesie „produkcji sensów" i zostaje niejako wpisana w strukturę dzieła za pomocą odpowiednio skonstruowanych luk czy niedopowiedzeń.

Zwieńczeniem tej tendencji jest tekst liberacki, w którym wizualność gra równie istotną rolę jak semantyka języka. Tekst taki wymusza lekturę niesekwencyjną, nielinearną, wymusza (bardziej lub mniej świadome, bardziej lub mniej przypadkowe) decyzje wyboru. Czytelnik, chcąc nie

---

35 O związkach *Mille Plateaux* z hipertekstem zob.: George P. Landow, *Hipertekst a teoria krytyczna*, przeł. Artur Piskorz, w: *Ekrany piśmiennności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008, s. 221–226.

36 Karin Wenz, *Tekst w dobie jego reprodukcji elektronicznej*, przeł. Krystyna Krzemeniowa, w: *Ekrany piśmiennności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, s. 105.

chcąc, przejmuje obszerny segment powinności autora, zaś sam autor abdykuje z pozycji twórcy absolutnego, ostatecznego autorytetu znaczenia i przyjmuje rolę „designera doświadczenia odbiorczego"[37], zaś jego pozycja zostaje „'zdegradowana' do roli jednego z wielu współtwórców dzieła"[38]. Odbiorca zaś, jak ujmuje to Ryszard Kluszczyński, „okazuje się fragmentem tej samej struktury/procesu, której zdawał się jedynie zewnętrznym obserwatorem, i to fragmentem decydującym zarówno dla kształtu, jaki ostatecznie ów proces przybiera, jak i aktualizowanego w nim/przezeń sensu"[39]. Tak określona rola czytelnika wykracza już poza klasyczne rozróżnienie między czytelnikiem apollińskim i dionizyjskim; czytelnik tekstu liberackiego w większym lub mniejszym stopniu staje się czytelnikiem interaktywnym i aleatorycznym.

W naturę tekstu liberackiego wpisana jest wielość paralelnych ścieżek doświadczenia lektury. Kolejność percypowania układa tekst w sekwencje postrzeżeniowe i wydobywa te a nie inne zderzenia sensów w dziele; nie można w sposób niewinny powrócić do innej sekwencji. Interaktywność staje się jeśli nie kategorią estetyczną, to zachowaniem odbiorcy wpisanym w tekst – zachowaniem nieprzewidywalnym do końca, stanowiącym o sposobie rozwijania się tekstu w doświadczeniu, a więc określającym jego ostateczną strukturę w danym odbiorze. Tekst liberacki zaburza oparte na porządku syntagmatycznym struktury oczekiwań i strategie wyboru właściwe tradycyjnemu tekstowi linearnemu. Jeżeli chcielibyśmy doszukiwać się jakiejś organizacji czy ładu wpisanego w jego strukturę, to zauważymy, iż odwołuje się on do symultaniczności, przypadku i wędrówki. W miejsce modelu logocentrycznego pojawia się zasada aleatoryczności i przestrzennego rhizome, przy czym przestrzenność ta może mieć charakter przestrzeni fizycznej, jak w przypadku liberatury „papierowej", lub przestrzeni wirtualnej, jak w przypadku e-liberatury (hipertekstu). Nietrudno dostrzec, iż dominującą zasadą konstrukcji tekstu hybrydycznego jest przejęta ze sztuk wizualnych zasada symultaniczności.

---

37 Liliana Bieszczad, *Sztuka w epoce cyberbetycznej; pomiędzy estetyzacją rzeczywistości a ontologizacją sztuki*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas, 1999, s. 95. Por. Roy Ascott: „The revolution in art which prompts these questions lies in the radically new role of the artist. Instead of creating, expressing, or transmitting content, he is now involved in designing contexts: contexts within which the observer or viewer can construct experience and meaning." (Rewolucja w sztuce, która prowokuje do tych pytań, polega na zupełnie nowej roli artysty. Nie w tworzenie, wyrażanie czy przekazywanie treści jest on teraz zaangażowany, lecz w projektowanie kontekstów – kontekstów, w których obserwator czy widz może konstruować doświadczenie i znaczenie. Tłum. KB) Roy Ascott, *From Appearance to Apparition: Communication and Culture in the Cybersphere*, *Leonardo Electronic Almanach*, 1.2. October 1993.

38 Liliana Bieszczad, *Sztuka w epoce cyberbetycznej*, s. 95.

39 Ryszard W. Kluszczyński, *Interaktywność – właściwość odbioru czy nowa jakość sztuki/kultury*, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa: Instytut Kultury, 1996, s. 145.

Symultaniczność właściwa jest nie tylko najbardziej złożonym formom, w których intencjonalność tekstu, wizualność języka i przestrzenność woluminu tworzą integralną całość, angażującą czytelnika jednocześnie (symultaniczność przekazu materialnego, ikonicznego i werbalnego). Jest także zasadą organizacyjną w tekstach, w których element ikoniczny albo jest nieobecny, albo zredukowany do wielkości czcionki czy zarysu i rozmieszczenia współwystępujących na tej samej stronicy sub-tekstów (symultaniczność tekstów werbalnych). W każdym przypadku stanowi o integralności hybrydycznych składników dzieła.

Można by przypuszczać, iż ta symultaniczność dwóch porządków ontologicznych (intencjonalnego i materialno-wizualnego) w sposób nieuchronny skutkować będzie jedynie aporetycznością doświadczenia czytelniczego. Tak jednak nie jest: obydwa porządki mogą ze sobą współzawodniczyć, ale mogą też współdziałać, kreując odmienne doświadczenie lektury. Inaczej mówiąc, symultaniczność hybrydy może mieć dwa wektory: może budować teleologiczną wspólnotę dwóch wspomnianych porządków czy dwóch mediów semiotycznych (ikonicznego i symbolicznego), ale może także przynosić efekt diametralnie odwrotny: może prowadzić do rozproszenia sensów w doświadczeniu odbioru. W każdym z obydwu przypadków doświadczenie czytelnicze wkracza w obszary nieznane lekturze towarzyszącej tradycyjnemu tekstowi literackiemu.



Liberatura

Silna była, jest i będzie wiara niektórych, że cały świat można pomieścić w jednej Księdze, w jednym matematycznym Równaniu, w jednej wyczerpującej wszystko Formule. Tacy ludzie, nawet jeśli swoją wiarą błądzą, to błądzeniem swym otwierają przed ludzkością nowe perspektywy, poszerzają horyzonty i wytyczają drogi, po których inni mogą się bezpiecznie przechadzać. Oni zawsze będą zdolni do podjęcia duchowego ryzyka, do pójścia w nieznane. Nie przeraża ich wizja wieloletniej pracy, nie paraliżuje strach przed reakcją otoczenia. Cechuje ich wyobraźnia i odwaga oraz niezwykła zachłanność celów połączona z umiejętnością spojrzenia na „stare" i „dobrze znane" w nowy, oryginalny sposób.

W literaturze mijającego stulecia geniuszem takim był James Joyce – pisarz, który w *Ulissesie* pokazał nas wreszcie takimi, jacy naprawdę jesteśmy, zdejmując listek figowy wstydliwie przysłaniający nam nie genitalia, lecz umysł. Później zapragnął czegoś więcej: w *Finnegans Wake* stopił wszystkie czasy i miejsca, wszystkie wydarzenia i języki, wszystkich ludzi i narody w jedno, abyśmy na powrót kontynuowali przerwaną ledwie u fundamentów budowę Wieży Babel. Był on przy tym prawdziwym Autorem Słów, twórcą kilkudziesięciu tysięcy nowych, nie istniejących wcześniej wyrazów, powstałych w procesie prawdziwej literackiej chemii i fizyki.

Aneks do słownika terminów literackich

Pisarzy takich jak Joyce, z tak maksymalistycznym programem do urzeczywistnienia i tak bezkompromisowych było niewielu. Dla zdecydowanej większości akt tworzenia sprowadzał się i wciąż sprowadza do skonstruowania kolejnej fabuły, wyrażenia paru złotych myśli i cierpliwego oczekiwania na wpis do rejestru lektur szkolnych. Ich nie interesuje poszukiwanie nowych form, podejmowanie artystycznego ryzyka czy przełamywanie obyczajowego tabu. Zawsze kroczą szlakiem dobrze oznaczonym i wpisanym do literackiego przewodnika, ścieżką tak wydeptaną, że nie sposób zabłądzić.

Są też tacy, co owszem – chętnie by coś nowego wymyślili, gdyby tylko się dało. Jednakże ich zdaniem już nic oryginalnego stworzyć nie można, skazani jesteśmy jedynie na cytaty, pastisze, intertekstualność i pisanie o pisaniu. Ten akt najwyższego twórczego zwątpienia stał się obowiązującym kanonem nie tylko w literaturze, a jak dotąd nikt jeszcze nie znalazł skutecznego antidotum na tę duchową anoreksję.

Czy rzeczywiście literatura się wyczerpała? A może to tylko chwilowe wyczerpanie literatów?

*

Sądzę, że u podłoża obecnego kryzysu w literaturze leży zawężenie jej problematyki tylko do sfery tekstu (z pominięciem zagadnienia fizycznego kształtu i budowy książki), a w obrębie samego już tekstu tylko do jego warstwy brzmieniowej i znaczeniowej. Przy takim postrzeganiu utworu literackiego rzeczywiście trudno po Joysie wymyślić coś nowego. Jednak nawet wtedy nie jest to niemożliwe. Wciąż przecież istnieją tereny nie do końca zbadane, a nawet takie, na których literaci nie postawili jeszcze swej stopy, prawdziwe literackie Eldorada.

*

Jeśli zatem główną przyczyną kryzysu we współczesnej literaturze jest rozdźwięk między strukturą tekstu a materialną strukturą książ-

ki i utożsamienie literatury z samym tylko tekstem (niczym kartezjańskie „Myślę, więc jestem", ignorujące człowieczą cielesność), to jedynym sposobem jego przezwyciężenia jest ponowne zrewidowanie takich fundamentalnych pojęć jak: forma, czas i przestrzeń, dzieło literackie czy książka. Być może to właśnie panujące wciąż dogmaty paraliżują inwencję pisarzy i przyczyniają się do istniejącego stanu rzeczy.

Ludzie zajmujący się literaturą muszą więc zadać sobie kilka podstawowych pytań:

1. Czy w literaturze pod pojęciem tworzywa należy rozumieć tylko język? A może tworzywem literata powinna być także kartka papieru, którą ma on swym pismem zaczernić? A może nie zaczernić, tylko np. zabielić, gdyż z pewnych ważnych powodów tym razem piszemy (drukujemy) na czarnych kartkach? Kto powiedział, że kolor kartki jest raz na zawsze ustalony? Przecież to tylko konwencja, której pisarze bezwiednie się poddają.
2. Czy pod pojęciem formy rozumianej jako „określony sposób ułożenia słów i zdań" (*Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego) istnieje także miejsce na refleksję związaną z fizycznym kształtem słowa i zdania? Czy też – po zdominowaniu świata przez kulturę wyrażającą swe myśli w alfabecie łacińskim – słowo to już tylko dźwięk i znaczenie?

Zdecydowana większość pisarzy w ogóle nie zastanawia się nad krojem pisma, którym ma być drukowane ich dzieło, a przecież jest to jedna z części składowych ich utworu. To tak jakby kompozytor wymyślił melodię, natomiast odpowiedź na jakim instrumencie ma być ona zagrana, zostawił dyrygentowi czy muzykom. Jest to zabieg czasem stosowany we współczesnej muzyce, ale autor kompozycji ma wtedy pełną świadomość idących za tym konsekwencji (zaproszenie instrumentalistów do współtworzenia). Pisarz natomiast, ignorując zupełnie te kwestie i zostawiając je wyłącznie w gestii wydawcy, nie robi tego z powodu wyznawanych przez siebie koncepcji estetycznych, lecz dlatego, że ten problem po prostu dla niego nie istnieje. Daje tym samym dowód pewnej elementarnej 'głuchoty', gdyż czcionka, którą drukuje się jego tekst, jest jak barwa dźwięku w muzyce.

Oczywiście, zawsze można powiedzieć, że postępowanie takie wynika z pełnego zaufania autora wiersza czy powieści do drukarza, który się po prostu lepiej na tym zna. Owszem, zna się lepiej, gdyż pisarz nawet nie próbuje się na tym znać, zwykle nie zdając sobie nawet sprawy, jakie ukryte możliwości kryje w sobie taki czy inny układ typograficzny jego tekstu (pod pojęciem „układ typograficzny" rozumiem zarówno układ słów czy wersów – za który pisarz, zwłasz-

cza poeta, czasami jeszcze czuje się odpowiedzialny, jak i lekceważony przez niego krój pisma).

A przecież wystarczyłby prosty eksperyment, np. wydrukowanie sonetu Szekspira jakąś krzykliwą, stosowaną w reklamie czcionką, aby uświadomić sobie, jak ważne są to sprawy. W tym przypadku dysonans byłby oczywisty, można jednak wyobrazić sobie także świadome i artystycznie bardziej owocne zastosowanie danego kroju pisma (np. *Mazurek Dąbrowskiego* wydrukowany po polsku, ale gotykiem i cyrylicą – zabieg, który dałby do myślenia i wzbudziłby emocje w każdym polskim czytelniku).

Osobiście jestem przekonany, że wcześniej czy później literaci będą musieli wzbogacić swój artystyczny warsztat także o ten typograficzny element. W przeciwnym wypadku rację należałoby przyznać Raymondowi Federmanowi i podzielić się autorstwem swych arcydzieł z redaktorem, komputerowym zecerem i korektorami, a tego chyba nikt sobie specjalnie nie życzy.

3. Czy pod pojęciem formy rozumianej jako „ustalony wzorzec, według którego kształtowane są poszczególne dzieła", a pod pojęciem dzieła literackiego rozumianego jako „językowy twór sensowny (wypowiedź) spełniający warunki literackości przyjęte w danym czasie i środowisku, szczególnie zaś warunek odpowiedniości względem uznawanych standardów artyzmu" (za cytowanym już *Słownikiem terminów literackich*) mieści się także refleksja nad wyglądem samej książki? Czy fizyczny kształt i budowa książki są częścią składową dzieła literackiego, czy też jest to tylko i wyłącznie sprawa drukarza, introligatora, wydawcy i powszechnie obowiązujących w danym okresie norm?

Trudno mi sobie wyobrazić, aby w najbliższej przyszłości mogły zaistnieć w literaturze jakieś rzeczywiście oryginalne zjawiska bez dogłębnego przemyślenia, czym tak naprawdę jest książka. Czy tylko – jak tego chce *Słownik terminów literackich* – „przedmiotem materialnym w postaci zszytych kartek tworzących wolumen, zawierającym tekst słowny utrwalony w znakach graficznych i służącym przekazywaniu i rozpowszechnianiu wszelkiego typu powiadomień", czy też czymś więcej?

Czy kształt okładki, kształt i kierunek pisma, format, kolor i liczba stron, słów a może nawet liter nie powinny być przedmiotem refleksji twórcy jak każdy inny element jego dzieła, wymagający od niego nie mniejszej inwencji niż dobieranie rymów czy konstruowanie fabuły?

Pisarz musi sobie wreszcie uświadomić, że są to zbyt poważne sprawy, aby beztrosko powierzać je innym. Nie chodzi oczywiście o to, żeby był on zarazem drukarzem i introligatorem. Jego obowiąz-

kiem natomiast jest uwzględnienie w procesie twórczym fizycznego wyglądu książki i wszystkich związanych z tym czynników, na równi z tekstem (a nawet jeśli nie na równi, to przynajmniej powinien te sprawy uwzględniać). Fizyczna budowa książki nie powinna być wynikiem przyjętych konwencji, lecz spowodowana autonomiczną decyzją autora, tak jak perypetie bohaterów czy dobór takiego a nie innego słowa. Materialna i duchowa strona dzieła literackiego, czyli książka i wydrukowany w niej tekst, powinny się nawzajem dopełniać, tworzyć harmonię.

*

Bez przeanalizowania tych spraw i wyciągnięcia odpowiednich wniosków bardzo trudna będzie jeszcze jakaś istotna innowacja, na przykład w traktowaniu czasu i przestrzeni – dwóch jakże fundamentalnych pojęć w literaturze.

Bo czymże jest przestrzeń dzieła literackiego? Chcąc wierzyć przytaczanemu już *Słownikowi terminów* – niczym. Nie ma takiego hasła, jest tylko „przestrzeń w dziele literackim”, inaczej mówiąc (i nieco upraszczając) miejsce akcji. A przecież pierwszą i podstawową przestrzenią, widoczną jeszcze zanim zagłębimy się w lekturę, jest… książka – materialny obiekt! Wygląd, liczba i układ stron (o ile muszą być strony), wygląd okładek (o ile muszą być okładki) – to jest właśnie przestrzeń dzieła literackiego, w której zawierają się wszystkie pozostałe przestrzenie utworu. I w przeciwieństwie do tamtych, jest ona realna.

Aby łatwiej zrozumieć, co mam na myśli, wystarczy odwołać się do praktyk współczesnego teatru. Otóż najwięksi reformatorzy teatralni XX wieku zaczynali tworzenie dzieła właśnie od budowania przestrzeni. Dla takich artystów jak Kantor czy Grotowski była to pierwsza i podstawowa sprawa. Zwłaszcza twórca Teatru 13 Rzędów był tu konsekwentny – każde jego dzieło miało swoją własną, autonomiczną, niezależną od architektury budynku teatralnego, skomponowaną od podstaw przestrzeń, w której określone były fundamentalne relacje aktora z widzem (np. słynny *Kordian*, w którym widzowie byli porozsadzani na szpitalnych łóżkach, a pole gry nie miało nic wspólnego z konwencjonalną sceną). Dopiero w tak spreparowaną, realną przestrzeń zanurzano fikcyjną przestrzeń wystawianego na scenie dzieła (w przypadku *Kordiana* był to szpital dla obłąkanych), co dawało piorunujący efekt jedności treści i formy.

Podobnego traktowania przestrzeni oczekuję od literatów. Pisarz powinien za każdym razem od nowa budować przestrzeń swego dzie-

ła, a każde z jego dzieł powinno mieć swoją własną, odrębną strukturę. Niech będzie to nawet tradycyjny wolumen, byle tylko stanowił z treścią książki integralną jedność.

*

Nieco inny problem jest z czasem. W cytowanym już *Słowniku* istnieją trzy terminy: „czas fabuły", „czas narracji" i „czas w dziele literackim", nie ma natomiast „czasu dzieła literackiego", czyli… czasu lektury. Komuś może się to wydawać rozszczepianiem włosa na czworo, ale w dobie pisania tzw. dzieł otwartych i nazywania odbiorcy współtwórcą aż się prosi o stworzenie takiej właśnie kategorii jak czas dzieła. Bo jeśli czytelnik współkształtuje dzieło, to jak określić, co się dzieje z czasem, gdy owa współkształtująca istota ma kaprys czytania od tyłu (jak np. Carl Gustaw Jung czytał *Ulissesa* – od epizodu ostatniego do pierwszego)? Albo gdy napisaną linearnie książkę czytamy nielinearnie? Czy istniejące terminy rzeczywiście wystarczą? A jak precyzyjnie uchwycić kategorię czasu stosując istniejące pojęcia do takich książek jak *Gra w klasy* Cortázara, w których czytelnik decyduje o kolejności poszczególnych rozdziałów z woli autora?

W literaturze alfabetu łacińskiego, greckiego czy hebrajskiego czas jest już w dużej mierze zdeterminowany przez strukturę tych alfabetów oraz kierunek pisania i czytania. W większości utworów wydarzenia są uszeregowane jednokierunkowo i linearnie, co oczywiście nie pokrywa się ze sposobem naszego postrzegania – symultanicznego i wielopoziomowego (egipskie hieroglify czy chińskie ideogramy są pod tym względem bliższe rzeczywistości). Mimo to jestem przekonany, że możliwe jest przezwyciężenie tych trudności i stworzenie w samym tylko tekście, bez uciekania się do arsenału środków graficznych, prawdziwej przestrzeni oraz oddanie prawdziwej równoczesności zdarzeń. Jednak o wiele łatwiej taki cel osiągnąć przez odstąpienie od tradycyjnego modelu książki, który determinuje sposób lektury (a więc także postrzegania czasu i przestrzeni) w stopniu nie mniejszym niż alfabet.

*

Dlaczego więc literaci nie decydują się na ten krok? Inercja i siła przyzwyczajenia. Tak jakby zapomniano, że obecnie obowiązująca forma kodeksu nie istniała „od zawsze", że taki a nie inny kształt książki jest raczej wynikiem sprzężenia czynników ekonomicznych i tech-

nologicznych niż artystycznych, i że być może również jej dni, podobnie jak niegdyś glinianych tabliczek czy papirusowych zwojów, są już policzone.

Pozostaje tylko wierzyć, że arcydzieło przyszłości odmieni ten stan rzeczy i zmieni podejście pisarzy do ignorowanego przez nich, materialnego aspektu dzieła literackiego. Jedynie w tym upatruję szansę ocalenia papierowej książki przed zalewem elektroniki.

To nie musi być Księga ogarniająca cały świat, ale niech to przynajmniej będzie Księga ogarniająca całą… księgę, w której wszystkie elementy – nie tylko tekst – będą mieć znaczenie.

A czy to się będzie jeszcze określać mianem literatura, czy też już raczej 'liberatura', jest sprawą drugorzędną. Jest to problem teoretyków, a nie pisarzy. Być może znajdzie się też jakieś wyjście kompromisowe, na przykład uznanie, że obok trzech dotychczas znanych rodzajów literackich – epiki, liryki i dramatu (podział nie wyczerpujący do końca całego bogactwa literatury), istnieje jeszcze czwarty – 'liberyka', do którego odnosiłoby się wszystko to, co powiedziane zostało wyżej. W każdym razie, w tym właśnie, oficjalnie jeszcze nie istniejącym czwartym rodzaju, widzę odnowienie i przyszłość literatury.

Pierwodruk: *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*. „Dekada Literacka" 5–6 (30 czerwca 1999): 8–9.

LIBERATURA

czyli literatura totalna

(Aneks do „Aneksu do *Słownika terminów literackich*")

Już raz to drukowałem, jeszcze w zeszłej dekadzie[1]. Ale wtedy to było inną czcionką, dwuelementową. Teraz będzie czcionką jednoelementową, a więc właściwie nowy tekst. Zmiana czcionki dwuelementowej na jednoelementową to różnica niemal tak poważna jak zmiana płci, kto tego nie czuje, będzie miał kłopoty z dobrnięciem do końca niniejszego artykułu bez uszczerbku na zdrowiu.

Zmienił się też format, rodzaj papieru i ilustracje, tutaj te same słowa zupełnie inaczej oddychają. Bogiem a prawdą, jest także sporo nowych słów, a niektórych już wcale nie ma, bądź są poprzestawiane. Tak więc, Drogi Czytelniku, jeśli nawet wydaje Ci się, że „już to gdzieś czytałeś", zapewniam Cię, że nie czytałeś tego nigdy.

A Ty, Drogi Czytelniku, który nie możesz powstrzymać swego ironicznego uśmiechu, wiedz że doskonale zdaję sobie sprawę z pułapek wynikających z takiego rozumowania. Ja również nie uznałbym Pana Tadeusza drukowanego pismem bezszeryfowym za coś różnego od *Pana Tadeusza* drukowanego antykwą. To się odnosi wyłącznie do tekstów tych pisarzy, dzięki którym posługiwanie się terminem literatura (a więc piśmiennictwo – czyli coś, co, zasadniczo, jest z a p i s a n e i przeznaczone do lektury) ma jeszcze jakiś sens.

Gdyż paradoks literatury naszego obszaru kulturowego polega na tym, że głównym organem percepcji tego co napisane jest… ucho. Uwidacznia (usłyszalnia?)

się to nie tylko w podejściu pisarzy, ale również krytyków i literaturoznawców, czego najlepszym przykładem są tak szacowne instytucje jak *Słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego (do którego ośmieliłem się dopisać ten oto Aneks) czy kwestionująca znaczenie składnika graficznego dla dzieła literackiego filozofia Romana Ingardena, najbardziej wpływowego polskiego estetyka. Takie podejście ma zresztą bogatą tradycję na terenie filozofii, sięgającą aż Platona, i przypuszczalnie nie zmieni tego stanu rzeczy nawet Derrida, ze swoją obłędną pasją zamieniania w pismo wszystkiego co się rusza (typowa dla filozofów skłonność do przesady).

Ale do rzeczy, teraz nastąpi tekst właściwy. Pominiemy patetyczny wstęp o poszukiwaczach wszechobejmującej Księgi oraz panegiryczny ustęp o Joysie Bohaterze. Zaczniemy od akapitu trzeciego czyli ataku na literatów nobliwych, a następnie skierujemy ofensywę na postmodernizm. Spieszę jednak donieść, że atak jest przeprowadzany nie z okopów Świętej Trójcy, jak to zazwyczaj ma miejsce w naszym kraju, lecz ze stanowiska przyszłości, która niedole postmodernizmu ma już za sobą. Zaczynamy więc od słów: „Pisarzy takich jak Joyce…".

Pisarzy takich jak Joyce, z tak maksymalistycznym programem do urzeczywistnienia i tak bezkompromisowych było niewielu. Dla zdecydowanej większości akt tworzenia sprowadzał się i wciąż sprowadza do skonstruowania kolejnej fabuły, wyrażenia paru złotych myśli i cierpliwego oczekiwania na wpis do rejestru lektur szkolnych. Ich nie interesuje poszukiwanie nowych form, podejmowanie artystycznego ryzyka czy przełamywanie obyczajowego tabu. Zawsze kroczą szlakiem dobrze oznaczonym i wpisanym do literackiego przewodnika, ścieżką tak wydeptaną, że nie sposób zabłądzić.

Są też tacy, co nawet chętnie by coś nowego wymyślili, „gdyby tylko się dało". Jednakże, ich zdaniem, niczego oryginalnego stworzyć już nie można, skazani jesteśmy jedynie na cytaty, pastisze, intertekstualność i pisanie o pisaniu. Ten akt najwyższego twórczego zwątpienia stał się obowiązującym kanonem nie tylko w literaturze, a jak dotąd nie znaleziono jeszcze skutecznego antidotum na tę duchową anoreksję.

Czy rzeczywiście literatura się wyczerpała? A może to tylko chwilowe wyczerpanie literatów?

*

Sądzę, że u podłoża obecnego kryzysu w literaturze leży zawężenie jej problematyki tylko do sfery tekstu (z pominięciem zagadnienia fizycznego kształtu i budowy książki), a w obrębie samego już tekstu tylko do jego warstwy brzmieniowej i znaczeniowej. Przy takim postrzeganiu utworu literackiego rzeczywiście trudno po Joysie wymyślić coś nowego. Ale nawet wtedy nie jest to niemożliwe. Wciąż przecież istnieją tereny nie do końca zbadane, a nawet takie, na których literaci nie postawili jeszcze swej stopy, prawdziwe literackie Eldorada. Do tego jednak wrócimy później.

*

Jeśli zatem główną przyczyną kryzysu we współczesnej literaturze jest rozdźwięk między strukturą tekstu a materialną strukturą książki i utożsamienie literatury z samym tylko tekstem (niczym kartezjańskie „Myślę, więc jestem", ignorujące człowieczą cielesność), to jedynym sposobem jego przezwyciężenia jest ponowne zrewidowanie takich fundamentalnych pojęć jak: forma, czas i przestrzeń, dzieło literackie czy książka. Być może to właśnie panujące wciąż dogmaty paraliżują inwencję pisarzy i przyczyniają się do istniejącego stanu rzeczy.

Ludzie zajmujący się literaturą muszą więc zadać sobie kilka podstawowych pytań:

1. Czy w literaturze pod pojęciem TWORZYWA należy rozumieć tylko język? A może tworzywem literata powinna być także kartka papieru, którą ma on swym pismem zaczernić? A może nie zaczernić, tylko np. zabielić, gdyż z pewnych ważnych powodów tym razem piszemy (drukujemy) na czarnych kartkach? Kto powiedział, że kolor kartki jest raz na zawsze ustalony? Przecież to tylko konwencja, której pisarze bezwiednie się poddają.
2. Czy pod pojęciem FORMY, rozumianej jako „określony sposób ułożenia słów i zdań" (*Słownik terminów literackich*) istnieje także miejsce na refleksję związaną z fizycznym kształtem słowa i zdania? Czy też – po zdominowaniu świata przez kulturę wyrażającą swe myśli w alfabecie łacińskim – słowo to już tylko dźwięk i znaczenie?

Zdecydowana większość pisarzy w ogóle nie zastanawia się nad krojem pisma, którym ma być drukowane ich dzieło, a przecież jest to

jedna z części składowych ich utworu. To tak, jakby kompozytor wymyślił melodię, natomiast odpowiedź na jakim instrumencie ma być ona zagrana zostawił dyrygentowi czy muzykom. Jest to zabieg czasem stosowany we współczesnej muzyce, ale autor kompozycji ma wtedy pełną świadomość idących za tym konsekwencji (zaproszenie instrumentalistów do współtworzenia). Pisarz natomiast, ignorując zupełnie te kwestie i zostawiając je wyłącznie w gestii wydawcy, nie robi tego z powodu wyznawanych przez siebie koncepcji estetycznych, lecz dlatego, że ten problem po prostu dla niego nie istnieje. Daje tym samym dowód pewnej elementarnej ‘głuchoty’ gdyż czcionka, którą drukuje się jego tekst, jest jak barwa dźwięku w muzyce.

Oczywiście, zawsze można powiedzieć, że postępowanie takie wynika z pełnego zaufania autora wiersza czy powieści do drukarza, który „bez wątpienia” lepiej się na tym zna. Owszem, zna się lepiej, gdyż pisarz nawet nie próbuje się na tym znać, zwykle nie zdając sobie nawet sprawy, jakie ukryte możliwości kryje w sobie taki czy inny układ typograficzny jego tekstu (pod pojęciem „układ typograficzny”, zupełnie po macoszemu traktowanym przez autorów wspomnianego *Słownika*, rozumiem zarówno układ słów czy wersów – za który pisarz, zwłaszcza poeta, czasami czuje się jeszcze odpowiedzialny, jak i lekceważony przez niego kształt pisma). A przecież:

Denat *Denat* DENAT Denat **Denat** i Denat to nie to samo.

Ani też: *Dante* Dante DANTE i Dante.

Wystarczyłby zresztą prosty eksperyment, np. wydrukowanie sonetu Szekspira jakąś krzykliwą, stosowaną w reklamie czcionką, aby uświadomić sobie, jak ważne są to sprawy. W tym przypadku dysonans byłby oczywisty, można jednak wyobrazić sobie także świadome i artystycznie bardziej owocne zastosowanie danego kroju czy rodzaju pisma. Np. *Mazurek Dąbrowskiego* wydrukowany po polsku, ale gotykiem i cyrylicą – zabieg, który dałby do myślenia i wzbudził emocje w każdym polskim czytelniku. Albo zrezygnowanie z usług narratora w partiach dialogowych powieści poprzez przypisanie każdemu

z bohaterów odpowiedniego fontu, dostosowanego graficznie do barwy i siły głosu (jeśli ucho mogło tak długo zastępować oko w percepcji utworu literackiego, to czemu nie mogłoby być tym razem na odwrót?).

Osobiście jestem przekonany, że prędzej czy później literaci będą musieli wzbogacić swój warsztat o ten typograficzny element. W przeciwnym wypadku rację należałoby przyznać Raymondowi Federmanowi i podzielić się autorstwem swych arcydzieł z redaktorem, komputerowym zecerem i korektorami, czego chyba nikt specjalnie nie pragnie.

3. Czy pod pojęciem FORMY rozumianej jako „ustalony wzorzec, według którego kształtowane są poszczególne dzieła", a pod pojęciem DZIEŁA LITERACKIEGO rozumianego jako „językowy twór sensowny (wypowiedź) spełniający warunki literackości przyjęte w danym czasie i środowisku, szczególnie zaś warunek odpowiedniości względem uznawanych standardów artyzmu" (za cytowanym już *Słownikiem*) mieści się także refleksja nad wyglądem samej książki? Czy fizyczny kształt i budowa książki są częścią składową dzieła literackiego czy też jest to tylko i wyłącznie sprawa drukarza, introligatora, wydawcy i powszechnie obowiązujących w danym okresie norm?

   Trudno mi sobie wyobrazić, aby w najbliższej przyszłości mogły zaistnieć w literaturze jakieś rzeczywiście oryginalne zjawiska, bez dogłębnego przemyślenia czym tak naprawdę jest KSIĄŻKA. Czy jest to tylko – jak chcą autorzy *Słownika* – „przedmiot materialny w postaci zszytych kartek tworzących wolumen, zawierający tekst słowny utrwalony w znakach graficznych i służący przekazywaniu i rozpowszechnianiu wszelkiego typu powiadomień" czy też coś więcej? Stosując się do podanej definicji za książkę nie można byłoby uznać np. *The Unfortunates* B.S. Johnsona, dzieła wydrukowanego na luźnych kartkach włożonych do pudełka.

   Czy zatem kształt okładki (o ile muszą być okładki), rodzaj papieru (czy innego materiału), kształt i kierunek pisma, format, kolor i liczba stron, słów a może nawet liter nie powinny być przedmiotem refleksji twórcy jak każdy inny element jego dzieła, wymagający od niego nie mniejszej inwencji niż dobieranie rymów czy konstruowanie fabuły?

Pisarz musi sobie wreszcie uświadomić, że są to zbyt poważne sprawy, aby beztrosko powierzać je innym. Nie chodzi oczywiście o to, żeby był on zarazem drukarzem i introligatorem. Jego obowiązkiem natomiast jest uwzględnienie w procesie twórczym fizycznego wyglądu książki i wszystkich związanych z tym czynników, na równi z tek-

stem (a nawet jeśli nie na równi, to przynajmniej powinien te sprawy uwzględniać). Fizyczna budowa książki nie powinna być wynikiem przyjętych konwencji, lecz spowodowana autonomiczną decyzją autora, jak perypetie bohaterów czy dobór takiego a nie innego słowa. Materialna i duchowa strona dzieła literackiego czyli książka i wydrukowany w niej tekst powinny się nawzajem dopełniać, tworzyć harmonię.

*

Bez przeanalizowania tych problemów i wyciągnięcia odpowiednich wniosków bardzo trudna będzie jeszcze jakaś prawdziwa innowacja, na przykład w traktowaniu czasu i przestrzeni, dwóch jakże istotnych pojęć w literaturze.

Bo czymże jest PRZESTRZEŃ DZIEŁA LITERACKIEGO? Chcąc wierzyć przytaczanemu już *Słownikowi terminów* – niczym. Nie ma takiego hasła, jest tylko „przestrzeń w dziele literackim", inaczej mówiąc (i nieco upraszczając) miejsce akcji. A przecież pierwszą i podstawową przestrzenią, widoczną jeszcze zanim zagłębimy się w lekturę, jest… książka – materialny obiekt! Zadrukowane kartki papieru włożone pomiędzy okładki – to jest właśnie przestrzeń dzieła literackiego, w której zawierają się wszystkie pozostałe przestrzenie utworu. I w przeciwieństwie do tamtych, jest ona realna.

Aby łatwiej to zrozumieć, wystarczy odwołać się do praktyk współczesnego teatru. Otóż najwięksi reformatorzy teatralni XX wieku zaczynali tworzenie przedstawienia właśnie od budowania przestrzeni. Dla takich artystów jak Kantor czy Grotowski była to zasadnicza sprawa. Zwłaszcza twórca Teatru 13 Rzędów był tu konsekwentny – każdy jego spektakl miał swoją własną, autonomiczną, niezależną od architektury budynku teatralnego, skomponowaną od podstaw przestrzeń, w której określone były podstawowe relacje aktora z widzem (np. słynny *Kordian*, w którym widzowie porozsadzani byli na szpitalnych łóżkach, a pole gry nie miało nic wspólnego z konwencjonalną sceną). Dopiero w tak spreparowaną, realną przestrzeń, zanurzano fikcyjną przestrzeń wystawianej na scenie sztuki (w przypadku *Kordiana* był to szpital dla obłąkanych), co dawało piorunujący efekt jedności treści i formy.

Podobnego traktowania przestrzeni oczekuję od literatów. Pisarz powinien za każdym razem od nowa budować przestrzeń swego dzieła, a każde z jego dzieł powinno mieć swoją własną, odrębną strukturę. Niech będzie to nawet tradycyjny wolumen, byle tylko stanowił z treścią książki integralną jedność.

Nieco inny problem jest z czasem. W cytowanym już *Słowniku* istnieją trzy terminy: „czas fabuły", „czas narracji" i „czas w dziele literackim", nie ma natomiast CZASU DZIEŁA LITERACKIEGO czyli… czasu lektury. Może się to wydawać rozszczepianiem włosa na czworo, ale w dobie pisania tzw. dzieł otwartych i nazywania odbiorcy współtwórcą, aż się prosi o stworzenie takiej właśnie kategorii jak czas dzieła. Bo jeśli czytelnik współkształtuje utwór, to jak określić, co się dzieje z czasem, gdy owa współkształtująca istota ma kaprys czytania od tyłu (jak np. Carl Gustaw Jung czytał *Ulissesa* – od epizodu ostatniego do pierwszego)? Albo gdy napisaną linearnie książkę czytamy nielinearnie? Czy istniejące terminy rzeczywiście wystarczą? A jak precyzyjnie uchwycić kategorię czasu stosując istniejące pojęcia do takich książek jak *Gra w klasy* Cortázara, w której czytelnik z woli autora decyduje o kolejności poszczególnych rozdziałów?
W literaturze alfabetu łacińskiego, greckiego czy hebrajskiego czas jest już w dużej mierze zdeterminowany przez strukturę tych alfabetów oraz kierunek pisania i czytania. W większości utworów wydarzenia są uszeregowane jednokierunkowo i linearnie, co oczywiście nie pokrywa się ze sposobem naszego postrzegania – symultanicznego i wielopoziomowego (egipskie hieroglify czy chińskie ideogramy są pod tym względem bliższe rzeczywistości). Odstąpienie od tradycyjnego modelu książki, który determinuje sposób lektury (a więc także postrzegania czasu i przestrzeni) w stopniu nie mniejszym niż alfabet, mogłoby być sposobem na przezwyciężenie tego stanu rzeczy.

*

Dlaczego więc literaci nie decydują się na ten krok? Inercja i siła przyzwyczajenia. Tak jakby zapomniano, że obecnie obowiązująca forma kodeksu nie istniała „od zawsze", że taki a nie inny kształt książki jest raczej wynikiem sprzężenia czynników ekonomicznych i technologicznych niż artystycznych, i że być może również jej dni, podobnie jak niegdyś glinianych tabliczek czy papirusowych zwojów, są już policzone.

Pozostaje tylko wierzyć, że arcydzieło przyszłości odmieni ten stan rzeczy i zmieni podejście pisarzy do ignorowanego przez nich, materialnego aspektu dzieła literackiego. Jedynie w tym upatruję szansę ocalenia papierowej książki przed zalewem elektroniki.

To nie musi być, jak marzyli niektórzy, Księga ogarniająca cały świat, ale niech to przynajmniej będzie Księga ogarniająca całą… księgę, w której wszystkie elementy – nie tylko tekst – będą mieć znaczenie.

A czy to się będzie jeszcze określać mianem „literatura", czy też już raczej „**liber**atura", jest sprawą drugorzędną. Jest to problem teoretyków, a nie pisarzy. Może obok trzech dotychczas uznawanych rodzajów literackich – epiki, liryki i dramatu (podział nie wyczerpujący przecież całego bogactwa literatury) istnieje jeszcze ten czwarty – do którego odnosiłoby się wszystko to, co powiedziane zostało wyżej? W każdym razie, w tym właśnie, oficjalnie jeszcze nie istniejącym czwartym rodzaju, widzę odnowienie i przyszłość literatury.

* * *

A teraz obiecane „Eldorado". Studiowanie mapy i przewodników do niego prowadzących przypuszczalnie nie przyniesie nikomu specjalnych korzyści, jest jednak szansa, że przynajmniej uchroni przed jakąś tropigraficzną chorobą.

Sygnałem, który w pierwotnej wersji Aneksu do *Słownika terminów literackich* powiadamiać miał „poszukiwaczy złota" o bliskości jego odnalezienia, było zdanie wtrącone tuż po fragmencie mówiącym o linearności zapisu alfabetycznego i płynących stąd niedogodnościach. Zdanie to, w obecnej wersji usunięte, brzmiało tak: Mimo to jestem przekonany, że możliwe jest przezwyciężenie tych trudności i stworzenie w samym tylko tekście, bez uciekania się do arsenału środków graficznych, prawdziwej przestrzeni oraz oddanie prawdziwej równoczesności zdarzeń. Pora teraz wytłumaczyć się z tych słów. Do tego celu posłużę się innym tekstem, drukowanym już w obecnej dekadzie (oczywiście inną czcionką, a nawet, gdzieniegdzie, innymi słowami)[2].

Uderzające jest, że w dobie kwantów, ciemnej materii, biologii molekularnej czy świadomości nieskończonych głębin ludzkiej podświadomości, a więc całkiem już zaawansowanej wiedzy na temat wielowymiarowego Świata Niewidzialnego, tekst literacki wciąż pozostaje

płaski i powierzchowny jak przedpotopowe wyobrażenie Ziemi (mam na myśli powierzchowność czysto fizyczną, wynikającą ze struktury zapisu). A przecież tekst wcale nie musi być płaską powierzchnią, może – niczym tafla oceanu – kryć w sobie prawdziwą, fizyczną głębię.

Mimo wszystkich ograniczeń, jakie narzucają pisarzowi język i sposób notacji, możliwe jest, i to możliwe przy użyciu owego niepozornego, linearnego pisma alfabetycznego, wykreowanie w tekście zarówno trójwymiarowej przestrzeni i oddanie prawdziwej symultaniczności zdarzeń, jak i stworzenie formy zdolnej wreszcie „pokazać” *n*-wymiarową przestrzeń Niewidzialnego. Niewidzialnego, lecz istniejącego. Jak ludzkie myśli. Albo dziecko w łonie matki. Formy, odsłaniającej tylko to, co może zostać odsłoniętym, resztę pozostawiając w mroku.

Od razu wyjaśniam, że nie chodzi mi o modny obecnie hipertekst (który uważam jedynie za bardziej rozwinięty wariant takich utworów jak usłana przypisami *Ziemia jałowa* T.S.Eliota czy wręcz stworzony z przypisów *Blady ogień* Nabokova), powstały na gruncie refleksji nad nowymi możliwościami, jakie stwarza przed pisarzem wykorzystanie komputera. To, o czym tu piszę, przypuszczalnie nie ma jeszcze nazwy, ponieważ nazwy powstają dopiero wraz z pojawieniem się dzieł.

Ponieważ jedynym znanym mi dziełem takiej nie-widzialnej literatury jest (istniejące od 2000 roku „aż” w 9 prototypowych egzemplarzach) *Oka-leczenie*, trójksiąg, który napisałem przy współudziale Katarzyny Bazarnik, siłą rzeczy zmuszony jestem pisać o własnej książce. Zapewne komentowanie swojej twórczości nie należy do czynności zbyt często praktykowanych ani też szczególnie pochwalanych, ma ono już jednak pewną – dobrą czy złą – tradycję. Nazwisk nie będę tu przytaczał, postępek swój uzasadnię jedynie dobrem sprawy wymagającym pełnego n a ś w i e t l e n i a omawianego problemu. A jak wiadomo, światło nie tylko bywa strumieniem fotonów, ale również falą. Aby jednak ów „falowy” charakter dzieła literackiego należycie uchwycić, trzeba było wcześniej zająć się jego „fotonami”. Tylko na tle literatury obecne rozważania mogą być zrozumiałe, tak jak duchowe objawi swą istotę tylko na tle materialnego.

Na pomysł literatury nie-widzialnej wpadłem w 1993 r. w nie-zwyczajnych okolicznościach: będąc świadkiem śmierci swego ojca i w niedługim czasie narodzin syna. Wtedy uświadomiłem sobie z całą oczy-

wistością, że takich wydarzeń jak śmierć czy narodziny nie sposób tak naprawdę opisać, że same słowa ani w części nie oddadzą ich istoty, i że być może tylko formą da się to jakoś wyrazić, lecz niestety forma taka nie istnieje. Wyruszając na jej poszukiwanie wiedziałem, że jedyną formą zdolną takiemu wyzwaniu podołać (jeśli w ogóle cokolwiek) będzie ta, która zachowa całą tajemnicę, która nie odsłoni niczego ponad to, co powinna. Chciałem niemożliwego: oddać sam moment śmierci, chwilę, gdy człowiek znajduje się dokładnie Pomiędzy – gdy jeszcze nie umarł, a już nie żyje, gdy oba światy przenikają się równocześnie w umyśle umierającego, któremu towarzyszą nieświadomi niczego najbliżsi. Chciałem też oddać drugą niemożliwość – moment narodzin, chwilę, gdy Ono jest jeszcze Tam, ale za chwilę będzie już Tu, z Niewidzialnego wynurzając się w sferę Widzialnego. I jeszcze trzeci moment, albo raczej pierwszy z wszystkich, gdy z dwóch ciał powstaje trzecie – sam Początek Świata. Tego wszystkiego, tego, co pomiędzy śmiercią a narodzinami, nie można, czułem, że nie można uczciwie opisać przy użyciu dostępnych środków. Musiało nastąpić stopienie znaku z rzeczą, forma musiała stać się treścią, a treść formą.

Ale formą, która zarazem umożliwiłaby czytelnikowi przeżycie „czegoś podobnego". Oczywiście nie jestem aż tak szalony, by zmuszać biednego czytelnika do rodzenia czy umierania w trakcie lektury; to moje osobiste doświadczenie uświadomiło mi tylko, że jedynie zapraszając czytelnika do prawdziwego współuczestnictwa, będę w stanie wywołać w nim określone emocje. Nie chodziło mi o tzw. dzieło otwarte, w którym odbiorca dysponuje na tyle dużą swobodą, że w niektórych przypadkach można go wręcz nazwać współtwórcą, lecz o odegranie przez czytelnika ściśle przewidzianej przeze mnie roli, a raczej ról, w zależności od przyjętego punktu widzenia (w dosłownym tego słowa znaczeniu). Tak więc, to czytelnik miał się stać prawdziwym bohaterem książki, tym, który „umiera" i który się „rodzi", pod warunkiem oczywiście, że podejmie proponowaną grę, grę trudną i w pewnym sensie ryzykowną (trawestując słowa Tadeusza Kantora: do książki również nie wchodzi się bezkarnie).

Aby to wszystko było możliwe – jeśli w ogóle jest możliwe – konieczne było zupełnie inne spojrzenie na książkę (to nie mógł być tradycyjny wolumen) i na sam tekst. Stało się dla mnie jasne, że musi to być tekst widzialny i niewidzialny zarazem – paradoks nie przerabia-

ny dotąd przez żadnego Zenona. Zrozumiałem, że tylko wtedy, gdy część tekstu zostanie przed czytelnikiem ukryta, a jej poznanie wymagać będzie prawdziwego, niemal fizycznego wysiłku, uda się dotknąć owej tajemnicy.

Istnieje co najmniej kilka sposobów ukrywania, czy wręcz „szyfrowania" słów i całych zdań, jednak żaden z nich nie spełniał moich oczekiwań. Pierwszym z nich jest oczywiście akrostych, forma, która właściwie nigdy nie wyszła poza stadium magii lub niewinnej zabawy. Pisanie akrostychów, mezostychów czy telestychów wydało mi się zadaniem dziecinnie łatwym i zupełnie jałowym (częściowo zgadzam się z Tuwimem, naigrywającym się w *Pegazie dęba* z tego typu twórczości), gdyż niewiele tą metodą da się przekazać w utworze o rozsądnych rozmiarach – moim celem było stworzenie pełnowartościowego niewidzialnego tekstu, a nie zaszyfrowanie paru haseł. Od akrostychu, w którym czyta się pierwsze litery wersów, o wiele ciekawszy i użyteczniejszy wydał mi się stosowany przez kabalistów notariqon, w którym odczytywało się pierwsze litery słów. To, co w ten sposób powstawało (a raczej się odsłaniało), było rodzajem akronimu z tą różnicą, że akronim jest przeważnie tworem sztucznym, kojarzącym się raczej z bankowością czy kolejnictwem niż literaturą (no, chyba że jest to OuLiPo), tutaj natomiast wyłaniały się prawdziwe hebrajskie słowa. Pokrewnym notariqonowi, lecz starszym od niego, było pismo kryptograficzne starożytnych Egipcjan posługujące się akrofonią – sposobem zapisu, w którym czytało się wyłącznie pierwsze głoski oznaczanych przez dane hieroglify wyrazów. Akrofonia, stosowana między innymi do zapisu nie-egipskich nazw i imion, w decydującym stopniu przyczyniła się do powstania alfabetu, lecz tylko w niewielkim stopniu do rozwiązania moich dylematów. Notariqon i akrofonia (o ile nie są tym samym) wydały mi się interesujące, jednak brakowało im głębi. Nie tej duchowej, ale fizycznej – głębi przestrzeni.

Rozwiązanie przyszło nagle – to było prawdziwe olśnienie: niemal mistyczna wizja Słowa rozrastającego się na wszystkie strony i rozwijającego w potężny tekst. Zobaczyłem wyraz, z którego liter wyłoniły się nowe wyrazy, a z nich kolejne, a potem następne, i jeszcze następne, i jeszcze… A potem ujrzałem jak to wszystko, niczym wąż Kundalini, z powrotem zwija się w kłębek: z widzialnej warstwy tekstu zostają tylko pierwsze litery słów, tworzące jego spodnią warstwę, z niej w analogiczny sposób wynurza się kolejna warstwa, kryjąca w sobie

następne – aż do Słowa, z którego cała ta oszałamiająca, szkatułkowa struktura powstała. Czułem się trochę jak Alicja po wypiciu mikstury, składająca się w sobie niczym teleskop, teleskop któremu dane było zobaczyć sam moment Wielkiego Wybuchu. Na koniec zobaczyłem wszystkie te warstwy, wszystkie te czasy i przestrzenie równocześnie i uświadomiłem sobie, że problem niemożności przekazu symultanicznego w literaturze przestał istnieć. To było inne od wszystkiego, co dotąd przeczytałem i napisałem.

Początkowo pisanie tym sposobem nie było łatwe, gdyż taki literacki emanacjonizm zmusza do wniknięcia dosłownie w każdą literę, wymagając kontroli nad tekstem na wszystkich kondygnacjach równocześnie i umiejętności pisania we wszystkich kierunkach naraz, w niczym nie przypominając dotychczas znanych, linearnych rodzajów literatury (w których nie pojawiają się dylematy typu: jak dodać do tekstu 12 liter, żeby jednocześnie ubyło 8 słów). Różniąc się metodą tworzenia, wymaga też odmiennych sposobów czytania, doświadczenia wyniesione w obcowaniu z tradycyjną liryką, epiką czy dramatem (cokolwiek by owo „tradycyjny" znaczyło) na niewiele się tu zdadzą.

Tutaj rola czytelnika nie sprowadza się do biernej konsumpcji tekstu, lecz jest działaniem bardzo aktywnym, polegającym na żmudnym odkrywaniu tego, co zakryte (moglibyśmy proces ten nazwać 'konkretyzacją' i być może mielibyśmy większe powody ku temu niż sam Ingarden). Przy czym, nawet najmniejsza nieuwaga przy derywowaniu słów niewidzialnych może kosztować utratę dostępu do niższych (wyższych) partii tekstu. Czytelnik, niczym Tezeusz, osobiście musi przejść przez cały labirynt, ani na chwilę nie wypuszczając kłębka z ręki. Nikt tego nie zrobi za niego. Jeśli tego nie uczyni, ok. 1/6 tekstu znajdzie się poza jego zasięgiem, przez co obraz książki będzie bardzo – w przenośnym i dosłownym tego słowa znaczeniu – powierzchowny. Gdy natomiast pójdzie na łatwiznę i skorzysta z cudzej pracy, np. notatek z odkodowanym tekstem, wtedy wprawdzie pozna część niewidzialną, ale nie będzie mu dany sam a k t p o z n a w a n i a czyli to, co jest esencją literatury nie-widzialnej: to właśnie, nie wyrażane przez słowa, tylko rzeczywiście przez czytelnika p r z e ż y w a n e – zdejmowanie zasłony. Może zatem słuszniej byłoby określić tę czynność, zamiast czytaniem – przeżywaniem książki, a samego czytelnika – jej bohaterem. Kontakt nawiązywany z książką (a poprzez

nią również z jej autorem/autorami) jest bardzo fizyczny, a przez to niezwykle intymny.

Dlatego błędem byłoby traktować emanacjonizm tylko jako technikę pisania. To, co przy jej użyciu powstaje jest zupełnie nową formą literacką, której struktura, w dodatku, nie jest obojętna semantycznie (jak np. struktura sonetu), ale brzemienna w istotne treści – od epistemologicznych i ontologicznych po kosmologiczne. W emanacyjnej prozie czy poezji każda litera tekstu pokazywana jest i widziana z nowej perspektywy, wytarte słowa i motywy odzyskują swą świeżość. Również takie pojęcia jak czas, przestrzeń, bohater, fabuła, narrator czy podmiot liryczny w procesie literackiej emanacji nabierają zupełnie innego wymiaru, każąc odesłać między bajki ponure proroctwa o wyczerpaniu pogrążonej w autotematyzmie literatury. Wręcz przeciwnie, sądzę, że wraz z emanacjonizmem literatura wstępuje w nową, subtelniejszą formę istnienia, a *Oka-leczenie* jest tego procesu tylko początkiem. Gdy pisarze oswoją się z tym sposobem pisania, gdy poznają wszystkie jego zalety i nauczą się przezwyciężać jego techniczne uwarunkowania, zaczną powstawać arcydzieła, o jakich nie śniło się nie tylko filozofom.

PS Zostać łowcą akrostychów, magicznych akronimów? **Niezła alternatywa.**
Łatwiej o prątki akrofobii. Twarzyczkę oddzielić
od tułowia? **Okropność!**
Temu wyrazowi odciąłbym jakiś element
ozdobniejszy: -belard **i** –*eloiza.* Ciach! **A nasze Eldorado?**

Przypisy:

1 *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich* – „Dekada Literacka" nr 5/6 (153/154), 30 VI 1999.

2 Chodzi o tekst „Literatura nie-widzialna", który miał się ukazać w „Dekadzie Literackiej", lecz z różnych powodów wciąż się nie ukazuje. Że jednak redakcja „Dekady" zdąży do końca dekady, to rzecz niemal pewna [No i nie zdążyli (przyp. red.)].

Pierwodruk: *Liberatura czyli literatura totalna (Aneks do „Aneksu do słownika terminów literackich").* „FA-art." 4 (2001): 10–17.

~~liryka, epika, dramat~~, liberatura

> Jest ktoś, kto teoretycznie i być może na próżno rozgłasza swoją intuicję jako datę przełomową; wie, że propozycje dotyczące sztuki literackiej trzeba wygłaszać stanowczo.
>
> S. Mallarmé

Substancją literatury jest słowo.

Mówiąc słowo ma się na myśli jego brzmienie i sens,
pisząc – (niekiedy) także **wygląd**.
O przestrzeni
myśli się rzadko lub wcale.
Jednak słowo, by zaistnieć w czasie,
potrzebuje przestrzeni.
Przynależy ona do słowa na równi z jego

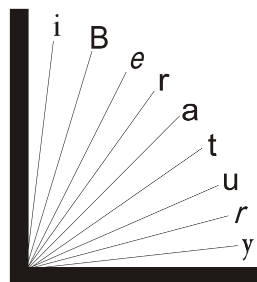
kształtem

dźwiękiem

i

znaczeniem.

Tak pojęte słowo jest substancją



Liberatury
czyli literatury totalnej,
w której tekst i przestrzeń książki stanowią nierozerwalną całość.

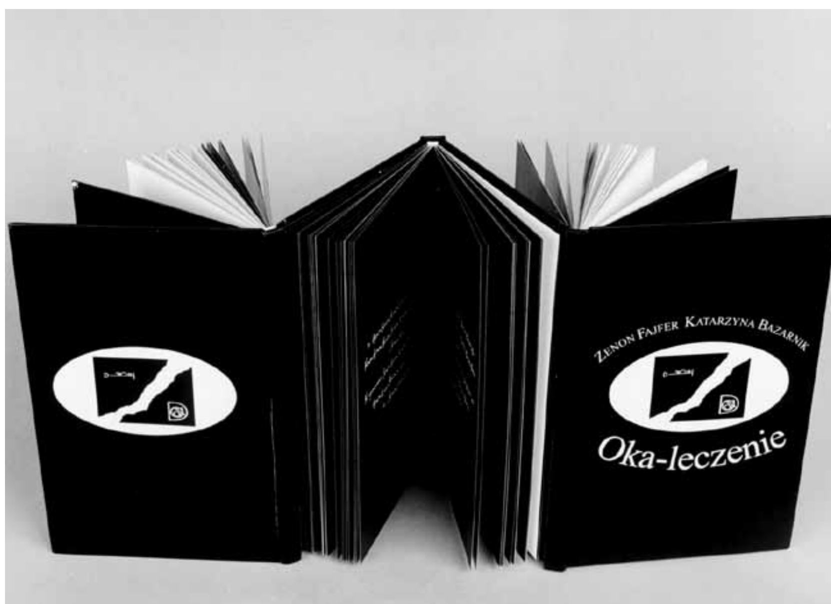
Fizyczny przedmiot przestaje być zwykłym nośnikiem tekstu,
książka nie zawiera już utworu literackiego, lecz
s a m a   n i m   j e s t.
Kartki są jak wersy w poemacie: jest ich dokładnie tyle,
ile ma być, i wyglądają dokładnie tak, jak mają wyglądać.

Architektonika i strona wizualna dzieła są więc nie mniej istotne
niż fabuła czy styl.
I nie ma żadnego powodu, by ograniczać się tylko do
tradycyjnej formy kodeksowej.
Dzieło może przybierać dowolną postać i być zbudowane
z dowolnego materiału.

Dla pisarzy oznacza to wolność, dla teoretyków pewne
komplikacje, a dla wydawców same kłopoty.
Wolność, bo nie trzeba przejmować się wydawniczymi
konwencjami.
Komplikacje, gdyż zrewidować należy
najbardziej fundamentalne pojęcia literatury, takie jak:
tworzywo (to już nie jest tylko język, ale również kartka
papieru czy blok marmuru)
forma (nie może odnosić się tylko do tekstu, ale także
do powierzchni, na której tekst się znajduje, obejmując
zagadnienia typografii i edytorstwa)
dzieło literackie (musi zawierać ignorowane dotąd pojęcie
książki)
książka (to nie musi być zszyty w kartki wolumen)[1].
A kłopoty?
No bo, po pierwsze, często nie wiadomo w ogóle, jak takie
„dziwactwo” wydać, a po drugie – kto to potem kupi?
Skutek jest następujący:
wolnością cieszą się wydawcy (bo nie wydają),
komplikacje pozostają komplikacjami,
a kłopoty przechodzą na pisarzy, którym pozostaje tworzenie
do szuflady (pod warunkiem, że obiekt się tam mieści) lub...
rękodzielnictwo.



Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik *Oka-leczenie*
Trójksiąg, wydanie prototypowe w nakładzie 9 egzemplarzy, Kraków 2000.



Inna budowa książki – inna fizyka.
Trzy złączone ze sobą kodeksy tworzą inny przekaz, niż dałby ten sam tekst zamieszczony w jednym lub trzech odrębnych tomach[2].

Można się spierać, jaki jest status liberatury. Czy to tylko
sposób zapisu tekstu, czy też coś więcej? Czy istnieje coś takiego
jak liberacka proza, poezja i dramat, czy raczej
należałoby uznać liberaturę za odrębny rodzaj literacki,
w dodatku od dawna istniejący?
Albo też, stosując kryterium środków ekspresji, dostrzec w niej
trzeci, obok oratury i literatury, etap rozwoju sztuki słowa, jak to
uczynił Radosław Nowakowski w *Traktacie kartkograficznym*[3]?

Zostawiam to teoretykom. Jako praktyka, zdecydowanie
bardziej frapują mnie perspektywy czysto artystyczne[4]:
przede wszystkim wizja stworzenia dzieła w pełni
autonomicznego,
w którym autor odpowiada za każdy jego element,
podobnie jak to niekiedy ma miejsce w teatrze,
gdy twórca sztuki jest zarazem scenografem i reżyserem.

Dzieło totalne, artysta totalny. Marzenie Craiga i
Wyspiańskiego, przeniesione na kartkę papieru?
Nawet jeśli tak, to nie wolno zapominać, że grubo wcześniej
swój „teatr ogromny" widzieli Blake i Mallarmé, a po nich,
z większym lub mniejszym powodzeniem, realizował Joyce.

Mallarmé... Wciąż nie wyciągnięto należytej lekcji z jego
klęski.

Zdanie, które we mnie bierze swój początek – choćby rozmaicie cytowane, by chwalić mnie lub ganić – nawet jeśli traktuję je jako moją własność, wraz z tymi, które cisnąć się będą tutaj – ujęte zwięźle, chce, żeby wszystko na świecie istniało po to, by skończyć się książką.

Zalety, których to dzieło wymaga, a z pewnością wymaga geniuszu, przerażają mnie, jednego spośród tych, którym nie jest on dany: nie zastanawiać się nad tym, i nikt nie może podpisywać tomu, przyjmując, że jest to hymn związków pomiędzy wszystkim, harmonijny i radosny, jak w nieoczekiwanym układzie skupiona czysta całość. Człowiek powinien widzieć na sposób boski, ponieważ dowolnie przejrzysta więź stronic przed jego oczyma przejawia się jedynie w ich paralelizmie[5].

Klęski, która była chyba najwspanialszą katastrofą literatury.

Książka, całkowita ekspansja litery, musi wprost z niej wydobyć ruchliwość i będąc przestrzenną, przez odpowiedniki, rozpocząć grę nie wiadomo jaką, która potwierdzi fikcję.

Nie ma nic przypadkowego, i tam gdzie traf zdaje się myśl wychwytywać, narzędzie pozostaje to samo: w konsekwencji, nie osądzać tych wypowiedzi, które dotyczą produkcji lub odnoszą się do rzeczywistości materialnej: przetwarzanie książki w całość, która rozkwitnie, zaczyna się od jednego zdania. Od niepamiętnych czasów, dla ludzkiego umysłu poeta zapisuje siebie w sonecie, w miejscu tego wersu lub w czystej przestrzeni. Ja z mojej strony nie uznaję tomu ni cudowności, którą wciela jego struktura, jeśli nie mogę świadomie znaleźć takiego motywu, który by miał określone miejsce, stronę i wysokość, aktualnie swoją lub w odniesieniu do całości dzieła.

Być może więc liberatura to nic innego, jak pisanie Księgi, której nie udało się stworzyć Mallarmému?

– ciągle ta nieznośna kolumna, którą się jedynie rozmieszcza, w wymiarze strony, po sto i sto razy.

Ale...

Pytam, *czy ten stan rzeczy może się zmienić*; i zadość uczynię drobiazgowej ciekawości umykając, ponieważ dzieło, samo lub w pierwszej kolejności, powinno dawać przykład[6].

Ale... Czy napisanie takiej Księgi jest w ogóle możliwe?

I czy, w dobie mediów elektronicznych,
„utekstowienia świata"[7]
i „śmierci autora",
nie jest to marzenie
lekko anachroniczne?

Wygląda na to, że honorarium za niniejszy artykuł przyjdzie mi się podzielić ze Stefanem Mallarmé. Chętnie więc wyręczę się nim raz jeszcze:

> Okażmy przed lekturą takie zainteresowanie marzeniom, jakie wzbudza nad trawnikiem biały motyl – jednocześnie jest wszędzie i nigdzie, rozwiewa się, a jednak coś gwałtownego i szczerego, jak to, do czego przed chwilą zawęziłem temat, przeleciało tam i z powrotem wobec zdumionych oczu[8].

Pierwodruk: ~~liryka, epika, dramat~~, *liberatura*, w: *Od Joyce'a do liberatury*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków Universitas, 2002, s. 233–239.

Przypisy:

[1] Sporządziłem na ten temat dwa „Aneksy do Słownika terminów literackich", pierwszy w Dekadzie Literackiej nr 5/6 (153/154) z 30 VI 1999 r. pod tytułem „Liberatura", drugi w FA-arcie nr 4 (46) z 2001 r. zatytułowany „Liberatura czyli literatura totalna".

[2] Prototyp *Oka-leczenia*, jak większość liberackich utworów, egzystuje poza obiegiem wydawniczym i siecią biblioteczną. Jedynym aktualnie miejscem, gdzie z tego typu twórczością może się zapoznać szersza publiczność, jest otwarta w 2002 r. w Krakowie CZYTELNIA LIBERATURY (Małopolski Instytut Kultury, Rynek Główny 25).

[3] *Traktat Kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze* swoją „premierę" miał w maju 2002 r. podczas 47. Międzynarodowych Targów Książki w Warszawie.

[4] Perspektywy wynikające z przemiany literata w liberata – dla sztuki znacznie bardziej obiecujące, niż metamorfoza Gustawa w 40 i 4.

[5] Stéphane Mallarmé, „Książka, narzędziem duchowym", tłum. Ewa Dorota Żółkiewska, w: *Wybór poezji*, red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW 1980, s. 86-87.

[6] Tamże, s. 89.

[7] Grammatolog Derrida jest tylko pozornym sojusznikiem. Wykazuje rzadkie u filozofów, iście liberackie zrozumienie dla pisma, ale odrzuca ideę książki: „ideę skończonej lub nieskończonej całości znaczącego". Pisze, że „idea książki odsyłająca zawsze do naturalnej całości jest głęboko obca sensowi pisma" i dopiero „destrukcja książki obnaża powierzchnię tekstu". Trudno o stanowisko równie mi bliskie (wartość pisma) i obce zarazem (negacja książki), dla higieny psychicznej lepiej więc będzie na tym poprzestać.

[8] Mallarmé, s. 92.

wersja podhermasowana (3)

Liber-
atura:

hiperksięga w epoce hipertekstu

Od jakiegoś czasu utrwala się przekonanie, że żyjemy u schyłku ery druku (a być może i pisma), że „Galaktyka Gutenberga” kurczy się i zapada w sobie, i że lada moment wybuchnie jakaś cywilizacyjna supernowa albo przynajmniej ogólnoświatowy kryzys spowodowany gigantycznym bezrobociem w branży drukarsko-papierniczej. To przekonanie udziela się również literatom, czemu towarzyszy systematyczna komputeryzacja literatury, zarówno na poziomie narzędzi (maszyna do pisania to już rzadko używany zabytek), jak i samego dzieła (stopniowe upowszechnianie książki elektronicznej, ekspansja hipertekstu). Krótko mówiąc, czy to się komuś podoba czy nie: nadchodzi Nowa E-ra, a rzekomo kulisty świat na powrót przybiera formę dysku, z tą tylko różnicą, że jest to dysk kompaktowy.

Z pewnością nie dla wielu jest to przyjemna wizja. Nie jest łatwo pogodzić się z myślą, że ta gigantyczna hałda zadrukowanego papieru może już wkrótce zniknąć, a przynajmniej przestać się powiększać. Przywykliśmy do obecnego wyglądu książki, jak niegdyś Babilończycy do swych glinianych tabliczek, Egipcjanie do papirusowych zwojów, a Chińczycy do jedwabiu. Sam również nie należę do e-ntuzjastów, jednak taki scenariusz, o ile wcześniej nie ziści się ponury dowcip Einsteina na temat IV wojny, wydaje mi się całkiem prawdopodobny. Wszelkie egzorcyzmowanie, pocieszanie się, że człowiekowi nic nie zastąpi szeleszczącego papieru z poezją może się okazać szlachetną donkiszoterią w starciu z brutalną ekonomią, rozwojem techniki i… zwyczajnym wygodnictwem (był przecież okres, że nawet wynalazek papieru wydawał się w niczym nie zagrażać pergaminowym, niebotycznie drogim księgom).

Zmienia się też mentalność. Coś, co było nie do pomyślenia wczoraj, dziś jest już normą, a jutro znowu może się okazać „niedopomyślenia". Bawiąc się we wszelkie prognozowanie musimy pamiętać, że wynalazki, którymi człowiek podbija świat, mają też wpływ na niego samego. Już obecnemu pokoleniu, wychowanemu na grach komputerowych i randkach w Internecie, nie robi specjalnej różnicy czy tekst jest na monitorze komputera, szybce telefonu komórkowego czy na kartce papieru, cóż dopiero mówić o późnych wnukach.

A literatura? Jaki wpływ będą miały te wszystkie wynalazki na samą literaturę? Trudno przewidzieć, na razie wydaje się on niewielki. Poza działaniami multimedialnymi, wzbogacającymi słowo pisane o dźwięk i ruch, trudno się dopatrzyć jakiegoś istotnego novum (hipertekst nie jest przecież wynalazkiem ery komputerów — ci, którzy go uprawiają, mają zresztą tego doskonałą świadomość, powołując się nieustannie na swych „papierowych" przodków: Sterne'a, Cortázara, Nabokova, Saportę czy Queneau). Być może jednak ten stan się zmieni z chwilą zupełnego przejścia na elektroniczny nośnik tekstu, co może nastąpić szybciej niż myślimy (patrz: zdanie o „brutalnej ekonomii").

Inaczej jest z **liberaturą**, gdzie pojęcie nośnika właściwie straciło sens. Książka (łac. „liber”) jest częścią dzieła, jej fizyczny kształt i budowa stanowi jego integralną część. Nie tak łatwo więc wyjąć tekst i zanurzyć w wirtualnej przestrzeni, gdyż w utworze liberackim przestrzeń zawierająca słowa nie jest neutralna. Autor kreuje ją zarówno poprzez tekst (który nie jest „przeźroczysty”), jak i budowę samej książki, która, zgodnie z drugim znaczeniem łacińskiego rdzenia, może przybrać dowolny wygląd.



Hasa Rapasa – trójkątna książka **Radosława Nowakowskiego**. W bogatym dorobku tego autora znajduje się kilkanaście tytułów, m.in.: *Ogon słonia*, *Nieopisanie góry*, oraz cykle *Nieopisanie świata* i *Tajna Kronika Sabiny*. Nowakowski swoje książki wykonuje własnoręcznie, stąd ich nakład jest ograniczony (wyjątkiem jest jego ostatnia pozycja – *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, wydana w 2003 r. w nakładzie 500 egz.). Jest też autorem opowieści hipertekstowej *Koniec świata według Emeryka* (dostępna w sieci pod adresem http://www.emeryk.wici.info/).

Może, lecz nie musi. Istnieje szereg liberackich czy protoliberackich książek, które mają budowę tradycyjną, kodeksową: „Boska” *Komedia* Dantego (1321), *The Temple* Herberta (1633), *Tristram Shandy* Sterne’a (1759–67), iluminowane poematy Blake’a, *Rzut kości* Mallarmégo (1897), *Kaligramy* Apollinaire’a (1918), *Ulisses* (1922) i *Finnegans Wake* Joyce’a (1939), *Kwartet aleksandryjski* Durrella (1957–60), *Blady ogień* Nabokova (1962), *Gra w klasy* Cortázara (1963), *Willie Masters’ Lonesome Wife* Gassa (1968), utwory Federmana, B.S. Johnsona, Pereca, Sukenicka, *Słownik chazarski* Pavicia (1984) czy *House of Leaves* Danielewskiego (2000).

Ich liberacki charakter objawia się poprzez głęboką więź pomiędzy tekstem i jego układem przestrzennym: formatem, ilością tomów, objętością, etc., a także wszelkimi elementami graficznymi. A w obrębie samego tekstu między brzmieniem, rytmem i znaczeniem, a jego stroną materialną: rodzajem czcionek, układem typograficznym, kolorem, ilością słów czy wersów. [W tym miejscu, na przykład, dopisałem (nieodpłatnie) trzy dodatkowe linijki, aby uzyskać pożądaną ilość wersów na stronie. Dla uzyskania czwartej użyję konstelacji asterysków i dedykuję ją * * * * * * * * * * * * * * * * * *
* * * * * * * * * * * Wawrzyńcowi Sterne’owi].

***The Unfortunates* B.S. Johnsona**, książka złożona z 27 składek. które można czytać w dowolnej kolejności (oprócz pierwszej i ostatniej). We wszystkich powieściach angielskiego pisarza niezwykle istotną rolę odgrywa typografia (np. w *House Mother Normal* każdy rozdział składa się z takiej samej ilości stron i wersów, w innej powieści *Trawl*, dla oddania przerw w pracy umysłu autor stosuje odpowiedniej długości spacje, a w *Albert Angelo* wycina w niektórych kartkach okienko).

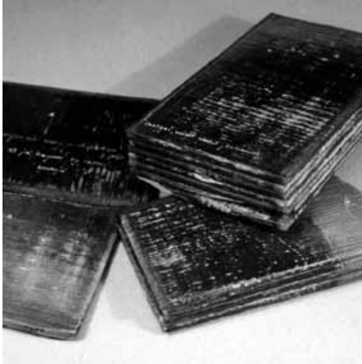
Istnieją też dzieła, w których element liberacki jest zdecydowanie łatwiej dostrzegalny, swoim wyglądem mocno odbiegające od klasycznego wyobrażenia książki.

Do najciekawszych przykładów zaliczyć można złożoną w harmonijkę *La Prose du Transsiberién* Blaise'a Cendrarsa i Soni Delaunay (1913), pocięte w paski, permutujące sonety *Cent mille milliards de poèmes* Raymonda Queneau (1961), czy wydaną w formie arkuszy i kartek włożonych luzem do pudełka, aleatoryczną powieść Bryana Stanleya Johnsona *The Unfortunates* (1969).



Cent mille milliards de poèmes **Raymonda Queneau**: 10 sonetów z wymiennymi wersami (we wszystkich mamy te same rymy, dzięki czemu każdą linijkę możemy bez przeszkód zamienić na każdą z 9 pozostałych), co daje zawrotną liczbę 100 000 000 000 000 sonetów i czyni ich sprawcę przypuszczalnie najpłodniejszym twórcą w dziejach kenozoiku.

Jak widać więc, liberatura nie narodziła się w roku 1999, kiedy zaproponowałem termin, ani tym bardziej w 2002, gdy w Małopolskim Instytucie Kultury (Kraków, Rynek Główny 25) utworzona została pierwsza czytelnia liberatury. Oba te wydarzenia pozwoliły tylko na ten istniejący od dawna nurt w literaturze zwrócić uwagę, nazwać go i zdefiniować. Gdyż jest to nie tyle nowy prąd czy styl, lecz bardziej sposób myślenia: o słowie, o literaturze, o książce, z uwzględnieniem ich cech fizycznych, na ogół ignorowanych przez czytelników, pisarzy i krytyków. Dlatego liberatura jest różnorodna i obejmuje utwory gatunkowo i czasowo odległe od siebie. W jednych dominuje aspekt architektoniczny dzieła, w innych wizualny, w jeszcze innych materialny — albo wszystkie trzy przenikają się wzajemnie.



Trzy poematy **Zbigniewa Sałaja**. Drewno pochodzi ze zużytych kaszt drukarskich

Na paradoks zakrawa, że do wielu z wymienionych tu — niewątpliwie liberackich — utworów, nawiązują również twórcy hipertekstu, widząc w nich (i słusznie) swoich antenatów. Wydawałoby się, że trudno o większą sprzeczność: z jednej strony literatura niemal odprzestrzenniona i zdematerializowana, z drugiej — manifestująca swoją fizyczność. Powielany bez żadnych prawie ograniczeń hipertekst i wydawana niekiedy w nakładach maksymalnie minimalnych — hiperksięga. Ten pierwszy, pomniejszający rolę autora dzielącego się odpowiedzialnością za kształt dzieła z czytelnikiem; ta druga, obarczająca autora dodatkowymi obowiązkami, należącymi dotąd do redaktorów, zecerów, ilustratorów czy drukarzy.

Przeciwieństwa lubią się jednak przyciągać, zwłaszcza, że powody, dla których zaistniał i hipertekst i liberatura są pod paroma względami podobne, a jeden z nich jest dokładnie ten sam: niezgoda na tradycyjny, linearny model literatury, w dużej mierze zdeterminowany przez wady i zalety fizycznego nośnika. W konsekwencji — jedni ten nośnik ochoczo porzucili, przenosząc się do wirtualnej przestrzeni, drudzy natomiast, zaczęli twórczo wykorzystywać jego cechy i modyfikować.



***Anna Livia Plurabelle* Jamesa Joyce'a** w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego i opracowaniu graficznym Małgorzaty Macharskiej-Siwulak (WL, Kraków 1985).

Na czym te modyfikacje polegają i czemu mają służyć? Mówiąc w największym skrócie: na odchodzeniu od dominującej formy książki (obecnie jest to papierowy kodeks, wcześniej były to gliniane tabliczki czy papirusowy zwój) lub pełnym wykorzystaniu tkwiących w niej możliwości. A służą temu co zawsze: pięknu i prawdzie.



Powyżej: ***Świątynia kamienia*** **Andrzeja Bednarczyka** – medytacyjny poemat w betonowych okładkach z kamieniem będącym częścią tekstu (książka wydana w stosunkowo dużym nakładzie 400 egzemplarzy).

Poniżej: ***Do końca*** – istniejące w nakładzie stukrotnie mniejszym dzieło **Marka Gajewskiego**. Znajdująca się w czerwonym „sarkofagu" obok czarnego lustra książka – przejmujący monolog o umieraniu, jest tu jednym z kilku równorzędnych elementów spójnej literacko-plastycznej wizji.





Trójksiąg ***Oka-leczenie*** **Zenona Fajfera** i **Katarzyny Bazarnik**, wydanie prototypowe (nakł. 9 egz.). W książce tej, napisanej różnymi rodzajami pisma (w tym także ręcznym i ideograficznym), istnieje kilka warstw tekstu. Widzialna jest tylko zewnętrzna powłoka — aby dotrzeć do tekstu niewidzialnego należy przeczytać pierwsze litery słów. Z niego, w analogiczny sposób, wyłonią się kolejne warstwy, aż do słowa „zarodka”. Słowo to, z kolei, jest jednym z tysiąca słów, z których utkane zostało (O)patrzenie (Krakowska Alternatywa, Kraków 2003, nakł. 2000 egz.).

T o o d c h o d z e n i e o d b y w a s i ę
n a w i e l e s p o s o b ó w. O d
s t o s u n k o w o ł a g o d n y c h,
p o l e g a j ą c y c h „j e-
d y n i e” n a z a-
s t o s o w a-
niu

innych niż papier materiałów (drewno,
folia, kamień, etc.) przy zachowa-
niu klasycznej, kodeksowej
budowy, aż po zupełnie
nowe rozwiązania
p r z e s t-
r z e n-
ne.

Pamiętać przy tym należy, że twórcy liberatury nie stanowią jakiejś zwartej grupy o wspólnym programie i estetyce. Do dzieł liberackich zaliczyć można zarówno utwory z literackiego punktu widzenia tradycyjne (ów literacki punkt widzenia jest tu nadrzędny i tym, między innymi, różni się liberatura od tzw. książki artystycznej), których urok polega przede wszystkim na zderzeniu subtelnej materii słowa z„twardą” materią drewna czy kamienia, jak również zdecydowanie awangardowe, których autorzy świadomie dążą do przekształcenia literatury w liberaturę (także na gruncie teorii). Jednym z najszybciej zauważalnych (i najdotkliwiej przez czytelnika odczuwanych) skutków działalności tej drugiej grupy twórców jest przełamanie linearności przekazu — cel, który stawiają sobie również autorzy hipertekstów. W takich utworach jak labiryntowa *Tajna Kronika Sabiny — piąta jesień* Radosława Nowakowskiego czy trójksiąg *Oka-leczenie* Katarzyny Bazarnik i piszącego te słowa, następuje to zarówno poprzez sposób użycia języka, jak i radykalnie nową formę książki, wymagającą od odbiorcy przyjęcia odmiennych strategii czytelniczych, a co za tym idzie, podjęcia dodatkowego wysiłku.

Czy cel, jaki w ten sposób zostaje osiągnięty, wart jest tego wysiłku — już nie mnie oceniać.

Pierwodruk: *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*. „Ha!art” 14 (2003): -10– -1 (paginacja ujemna). Lekko zmieniona wersja w: *Liternet.pl*. Red. P. Marecki. Kraków: Rabid, 2003. -10– -1 (paginacja ujemna).

Nie(o)pisanie liberatury

I

Nirwany nie należy szukać w zaświatach. Tak nauczał Nagardżuna. Pożądany ów stan osiągnąć można Tu i Teraz, to tylko kwestia właściwego postrzegania. Jak widać, nie jest z tym jednak zbyt dobrze, skoro tak niewielu ta sztuka się udaje. Trudno się zresztą dziwić, ludzie nie dostrzegają rzeczy i spraw dużo bardziej oczywistych. A jeśli nie dostrzegają ludzie, to tym bardziej nie należy się dziwić specjalistom.

To, że nikt wcześniej nie dostrzegał liberatury, tłumaczyć można chyba tylko ciążącym na literaturoznawstwie dziedzictwem filozofii. A właściwie jej najbardziej wpływowego działu, który zajmuje się sporządzaniem przypisów do Platona. [Bo że (Boże!) nie jest to cała filozofia, w to głęboko wierzę.] O wiele bliżej byli twórcy: Mallarmé czy Butor. Ich intuicje nie miały jednak na tyle zdecydowanego charakteru, by mówić o odrębnym rodzaju literackim. Ja mówię o liberaturze jako odrębnym rodzaju literackim. Rodzaju, w którym oprócz tekstu nośnikami znaczenia są także wszelkie elementy graficzne i fizyczna przestrzeń książki (łac. *liber*). Rodzaju niemal tak starym jak samo pismo.

Platon, jak wiadomo, pisma nie lubił. Świadczy to o jego wyjątkowo niewdzięcznym charakterze, gdyż niczemu innemu jak pismu właśnie zawdzięcza swój pomyślny los. Brak szacunku dla pisma stał się filozoficzną cnotą, co znalazło, niestety, odbicie w podejściu teoretyków. Tekst literacki wciąż postrzegany jest jako rodzaj idealnego bytu, którego fizyczny aspekt jest sprawą właściwie bez znaczenia. Najlepszym tego przykładem jest *Słownik terminów literackich*, zredagowany przez takie autorytety jak Głowiński, Kostkiewiczowa i Sławińscy. To właśnie analiza jego podstawowych haseł (tworzywo, forma, dzieło literackie, książka, czas i przestrzeń, układ typograficzny) doprowadziła mnie do sformułowania idei liberatury jako odpowiedzi na „platoniczny" stosunek do pisma i książki, reprezentowany przez krytykę[1].

I większość twórców, dodajmy. Gdyż tylko nieliczni uczynili swym tworzywem także podłoże, na którym znajduje się tekst, a co za tym idzie, uwzględnili w procesie twórczym fizyczną budowę książki – jej przestrzenny charakter. Modelowym przykładem będzie tu słynny poemat Mallarmégo *Rzut kości*. Dzieło zbyt poważne, by je zignorować i głosić, że literatura to tylko słowa.

Niewątpliwie swoją rolę odegrał tu także podział zaproponowany przez Lessinga na sztuki przestrzenne i temporalne, i zaliczenie literatury do tej drugiej grupy. A że nie jest to podział w pełni oddający stan rzeczy, dowodzi właśnie liberatura.

Liberatura, czyli architektura słowa[2]. Architektura, czyli sztuka najbardziej przestrzenna z przestrzennych. Oczywiście, przyrównanie do architektury też jest tylko pewnym uproszczeniem, bowiem w liberaturze aspekt czasowy nadal odgrywa ogromnie ważną rolę. Należałoby więc raczej mówić o czasoprzestrzeni:

Liberatura to literatura czasoprzestrzenna.

Ale wciąż literatura. Tak przynajmniej ja to widzę. To bardzo ważne, bo istnieje realne niebezpieczeństwo pomylenia liberatury z książką artystyczną (tzw. sztuką książki) albo – co gorsza – wypieszczoną przez drukarza luksusową książką bibliofilską. Liberatura nie jest ani jednym ani drugim, mimo że niektóre dzieła liberackie można z powodzeniem do książek artystycznych zaliczyć (chociażby twórczość Williama Blake'a), a i drukarzom postawić za godny naśladowania wzór. Trudno jednak byłoby uznać za książkę artystyczną wspomniany *Rzut kości* czy Joyce'owski *Finnegans Wake* – prawdziwe arcydzieła liberatury.

Czymże zatem dzieło liberackie różni się od książki artystycznej? Najprościej ujmując – stosunkiem do tekstu. W książce artystycznej tekst podporządkowany jest książce, w liberaturze książka podporządkowana jest tekstowi. W obu sytuacjach dziełem jest książka, lecz stosunek do tekstu sprawia, że w pierwszym przypadku mamy do czynienia z rodzajem bliższym rzeźbie (książka-obiekt), w którym słowo jest tylko jednym z wielu równoważnych elementów dzieła, w drugim natomiast z literaturą anektującą do swojego terytorium fizyczny obszar książki.

II

Istnieją różne odmiany liberatury.

Pierwsza to ta, w której dominuje czynnik architektoniczny – gdzie tekst niejako wymusza określoną budowę książki czy jej fragmentu (nawet gdy jest to tradycyjny wolumin). *Tristram Shandy* Sterne'a, wspomniane dzieła Mallarmégo i Joyce'a, *Cent mille milliards de poèmes* Queneau czy *The Unfortunates* B.S. Johnsona – to najbardziej sztandarowe przykłady tego typu liberatury.

Inną odmianę reprezentują dzieła o bardziej wizualnym charakterze, w których warstwa graficzna (rysunki, zdjęcia) zintegrowana jest z tekstem lub też sam tekst układa się w jakiś obraz. Pierwszy przypadek to oczywiście utwory Blake'a (zbrodnią jest wydawanie wierszy tego poety bez towarzyszących im iluminacji) czy Wyspiańskiego – wielkiego reformatora polskiej sztuki drukarskiej. To także zawierająca fotografie i różne kroje czcionek książka Gassa *Willie Masters' Lonesome Wife*. Czy wreszcie całe olbrzymie terytorium ilustrowanej liberatury dziecięcej (*Alicja, Kubuś Puchatek, Mały Książę, Muminki*). [Już widzę te ironiczne uśmiechy na myśl o wpakowaniu do jednego wora Joyce'a z Koziołkiem Matołkiem. Trudno – niech się bodą]. Do drugiej podgrupy zaliczyć można wiersze figuralne George'a Herberta czy Apollinaire'a albo powieści graficzne Federmana.

Kolejny rodzaj liberatury reprezentują te dzieła, w których na plan pierwszy wysuwa się sfera materialna: papier czy inny materiał, czasami też przedmioty tworzące z książką rodzaj instalacji. Jest on najbliższy książce artystycznej i tworzony głównie przez artystów uprawiających sztukę książki. Wymienić tu można niektóre książki Bednarczyka (*Świątynia kamienia*, *Anatomia aniołów*), Bartczaka (*Kilka wierszy* – palimpsestowa struktura), Gajewskiego (*moja twoja uśmiechnięta twarz, Do końca*) czy „wczesnego" Sałaja (drewniane poematy).

Istnieje też grupa dzieł liberackich, w których wszystkie te czynniki odgrywają mniej lub bardziej istotną rolę – do nich należą książki Radosława Nowakowskiego.

III

Nie podejmuję się tu opisania twórczości Nowakowskiego. Będzie to raczej „nieopisanie", co jest zresztą jak najbardziej zgodne z naczelną filozofią tego twórcy, który swoje książki nazywa „Nieopisywaniem świata".

To „nieopisanie" odbędzie się na marginesie (a margines ta książka ma rzeczywiście szeroki) *Traktatu Kartkograficznego* – książki poświęconej liberaturze, na którą Nowakowski „przeszedł" niedługo po pojawieniu się terminu (w takim sensie, w jakim się przechodzi na inne wyznanie, choć w przypadku tego artysty ryzykowne jest stosowanie jakiejkolwiek terminologii religijnej). Wcześniej swoją twórczość określał mianem książkarstwa, co w niczym nie zmienia faktu, że niemal od początku miała ona charakter liberacki.

Parafrazując, można powiedzieć, że w przypadku tego twórcy słowo (nazwa, etykieta) było na końcu. Nie była to jednak zmiana kosmetyczna – wręcz przeciwnie. Zmienił się cały kontekst. A co za tym idzie, dopiero wraz z nastaniem liberatury twórczość Nowakowskiego ujawniła pełnię swych walorów. Wcześniej prezentowana jedynie na wystawach sztuki książki nie mogła należycie zabłysnąć. Gdyż na wystawach się nie czyta, galerie do tego się nie nadają – a Nowakowski czytelnika wymaga. Taką lekturę umożliwia działająca w Krakowie czytelnia liberatury. Zapoznać się w niej można praktycznie z całym dziełem artysty, wierzę jednak głęboko, że jest to tylko krok, by książki te trafiły do księgarń.

Osobiście mam do tej twórczości nieco ambiwalentny stosunek. Jest to literatura bardzo inteligentna, konsekwentna, momentami niezwykle dowcipna. I głęboko przeniknięta, że tak powiem, świadomością ekologiczną. Pod tym względem przypomina trochę pisanie Stachury, z tym że Nowakowskiemu – autorowi hasła *Homo Catolicus* – obce jest wszelkie myślenie religijne. Wręcz przeciwnie: przy odrobinie szczęścia niektóre jego książki mogłyby nawet zrobić karierę porównywalną z pracą Nieznalskiej. (Halo! Czy są tu na sali jacyś członkowie LPR?)

Trochę mnie jednak drażni ich – niekiedy – nadmiernie mentorski ton. Wolny od niego jest chyba tylko cykl *Tajna Kronika Sabiny*, najlepszy moim zdaniem w dorobku Nowakowskiego. Twórca, wyjątkowo,

nie przemawia tu własnym głosem, lecz wkłada swe myśli w usta małej dziewczynki. Wcielenie się narratora w postać dziecka uchroniło tę książkę od pewnego dydaktyzmu, charakterystycznego dla innych jego dzieł. Dydaktyzmu, którego autor jest zresztą całkowicie świadomy, stawiając sobie w tym względzie za wzór Lwa Tołstoja i jego zakończenie *Wojny i pokoju*. Mój krytyczny stosunek do tego aspektu pisarstwa Nowakowskiego wynika może z faktu, że ja *Wojnę i pokój* cenię bardzo, z wyjątkiem owego właśnie zakończenia. (Swego czasu mieliśmy nawet ożywioną dyskusję na ten temat, nie doszło jednak, jak widać, do uzgodnienia stanowisk). Inną cechą tej twórczości jest jej zbytnia – momentami – dosłowność, nie zostawiająca za wiele grze wyobraźni, a także będąca chyba objawem braku zaufania do inteligencji i wrażliwości czytelnika potrzeba nieustannego (auto)komentowania. Nie zgadzam się również z wyrażanym gdzieniegdzie lub praktykowanym przeświadczeniem, że same tylko chwyty liberackie (typografia, konstrukcja książki), nie poparte pracą w języku, wystarczą do tego, by uznać dzieło za prawdziwie odkrywcze. Moim zdaniem nie wystarczą.

Zapewne niektórych ta krytyka zdziwi, przywykło się już przecież umieszczać nas w jednym szeregu. Ja w tym jednak żadnej sprzeczności czy niekonsekwencji nie widzę. Gdyż liberatura to – jak już kiedyś pisałem – nie żaden wspólny styl czy światopogląd, tylko właśnie rodzaj literacki, w obrębie którego mieszczą się tak różne dzieła jak różny potrafi być jeden wiersz od drugiego czy jedna powieść od drugiej powieści. Jest tam więc miejsce i dla Fajfera, i dla Nowakowskiego.

Wszystkie wymienione wyżej mankamenty nie przysłaniają mi jednak ogólnej oceny twórczości Nowakowskiego, którą stawiam wysoko, zdając sobie sprawę, że istnieje sporo czytelników, którzy zachwyt kieleckiego artysty nad zakończeniem *Wojny i pokoju* podzielają.

IV

Owo krytykowane przeze mnie komentowanie czy dydaktyzm wynikają przypuszczalnie z tego, że w Nowakowskim nieustannie walczą dwie natury: artysty i teoretyka. Skutek jest taki, że dzieło prozatorskie czy poetyckie bardzo często przeradza mu się w esej, a dzieło w zamierzeniu eseistyczne trąci poezją. Żeby jednak oddać mu sprawiedliwość trzeba tu dodać, że uzyskany przez niego efekt bywa niekiedy bardzo ciekawy.

Traktat Kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze wydaje mi się wolny od tego błędu. Napisany językiem klarownym i precyzyjnym, znakomicie wprowadza w podstawowe aspekty zagadnienia. Co ważne, cały czas ma się poczucie, że to głos praktyka, że autor naprawdę wie, o czym pisze. Wywód jest przy tym bardzo logiczny; prowadzony stopniowo, krok po kroku, od spraw elementarnych do coraz bardziej skomplikowanych: od pojedynczej litery aż po całą książkę. Autor odkrywa przed czytelnikiem pokłady znaczenia tam, gdzie przeciętny czytelnik niczego nawet nie podejrzewa (znakomicie ukazana chociażby semantyka kartki papieru), uczulając na wszelkie możliwe, czyhające na czytelnika pułapki. Robi to tak przekonująco, że wątpię czy po tej lekturze możliwe będzie jeszcze stare, tradycyjne, skupione jedynie na brzmieniowo-semantycznych walorach tekstu czytanie.

Jeśli już z czymś się nie zgadzam w *Traktacie*, to z samą definicją liberatury. Pisząc, że „liberatura to robienie książek" może w niezbyt uważnym czytelniku wywołać przeświadczenie, że chodzi tu o jakąś manualną działalność – o wykonanie egzemplarza książki. Na szczęście dodaje później, że tak naprawdę chodzi o „wymyślanie książki" – „myślenie jednoczesne o [jej] wszystkich częściach-elementach-aspektach-płaszczyznach-obszarach-i-tak-dalej". Natomiast to, co wydaje mi się najbardziej wartościowym punktem zaprezentowanego tu estetycznego programu, to propozycja innej taksonomii niż stosowana dotąd w literaturoznawstwie. W miejsce dotychczasowych rodzajów czy gatunków literackich Nowakowski proponuje podział na oraturę (czyli tradycję przekazów ustnych), literaturę i liberaturę. Trudno w tej chwili powiedzieć, czy kryterium środków ekspresji ma szansę się przyjąć, bez wątpienia jednak jest o czym dyskutować.

Przypisy:

1 Zainteresowanych odsyłam do artykułów mojego autorstwa: *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka" nr 5-6 z 30 VI 1999 r. oraz *Liberatura czyli literatura totalna*, „FA-art" nr 4 (46) z 2001 r.

2 „Szkice o architekturze słowa". Taki właśnie podtytuł nosi książka *Od Joyce'a do liberatury* pod redakcją Katarzyny Bazarnik – pierwsza publikacja naukowa poświęcona temu zjawisku (Kraków 2002).

Pierwodruk: *Nie(o)pisanie liberatury*. „Ha!art" 15 (2003): 9–10. Numer monograficzny poświęcony liberaturze.

KATARZYNA BAZARNIK & ZENON FAJFER

Liber Europae

(fragment)

Liber Europae – jedna z wielu ksiąg ogromnej *Liber Mundi*. Jesteśmy przekonani, że tu, w tej części Europy, gdzie książki zawsze ceniono i gdzie największą narodową świętością są iluminacje z Kells, taka metafora znajdzie zrozumienie.

Europa: olbrzymie, jeszcze do niedawna rozdarte tomisko, którego pomięte i nadpalone karty przez wiele lat były rozproszone a niektóre bezpowrotnie zaginęły. Księga-palimpsest, pisana niezliczonymi rodzajami pisma wszystkich ludów kontynentu. Pełna myśli wzniosłych i obrzydliwych, ilustracji kolorowych i czarno-białych, ze złoconymi brzegami i zagiętym rogiem. Teraz róg jest wygładzany, a kartki zszywane. Nie chcielibyśmy jednak aktu jednoczenia się Europy sprowadzać wyłącznie do prac introligatorsko-konserwatorskich. Nie o trzymany w sejfie czy w gablocie literacki zabytek tu chodzi.

Liber Europae Anno Domini 2004 to dzieło właściwie już nowe, na wskroś współczesne. Księga projektowana od podstaw, pisana nie przez ślepy los i przypadek, lecz przemyślana w najdrobniejszym szczególe. Twórcom liberatury takie myślenie jest szczególnie bliskie. Dostrzegamy wiele podobieństw między odbywającym się na naszych oczach procesem europejskiej integracji a koncepcją zintegrowanego dzieła. Między projektem włożenia w jedne okładki i zszycia w jedną całość stron tak różnych jak mówiące różnymi językami nacje, ich historie i kultury, ich sympatie i uprzedzenia, a dziełem w którym wszystko łączy się ze wszystkim, krój czcionki z wysokością strony, kształt i budowa książki z fabułą i tematem. Liberatura to dzieło kompletne, holistyczne, to prawdziwa jedność w wielości – tak, jak jednością wielości ma być projektowana Księga Europy. Księga odpowiedniego politycznego formatu i należytej ekonomicznej objętości, w której wszystkie elementy znajdą swoje miejsce i utworzą harmonijną Całość.

Ale łacińskie słowo *liber* oznacza nie tylko ‘książkę’ – *liber* znaczy także ‘wolny’. To bardzo ważne. Zawsze bowiem istnieje niebezpieczeństwo, że dzieło doskonałe formalnie okaże się doskonale bezduszne, nieludzkie, schematyczne do granic. Albo że zabraknie niezbędnej równowagi: jedne elementy okażą się ważniej-

DN

Education draws Polish workers to Letterkenny

PAGE 1

NEWS

Nigerian community glad of Donegal's religious harmony

PAGE 8

DERRY PEOPLE

DONEGAL NEWS

FRIDAY, APRIL 30, 2004 www.donegalnews.com PRICE €1.15 EURO (£1 STG) NO 9,372

'Po tysiackroc witamy, Polska'

BY COLUMBA GILL

Or, 'cead míle fáilte, Poland' as Letterkenny prepares for the 'Day of Welcomes'

HIS Excellency Witold Sobkow, Polish Ambassador to Ireland, will be in Letterkenny today for the beginning of celebrations to mark his country's accession to the EU tomorrow (Saturday).

As part of Ireland's EU presidency Letterkenny has been given the unique distinction of welcoming Poland into the union. A weekend of special events have been organised with the highlight tomorrow night when one of Europe's leading carnival and dance troupes joins Donegal groups for a massive parade through the town. Elsewhere there are exhibitions, talks and film. Food too is important and several establishments throughout the town will be providing a taste of what is best on Polish tables. There will also be Polish beer available in the bars. Add a concert, a fair day and another spectacle in the town park on Sunday and we have what will be a one-off weekend for the town. The celebrations are being drawn together by the team that brings us the Karagali Arts Festival each year with the help of the Polish embassy. Because of the uniqueness of the 'Day of Welcomes' the organisers have appealed for support for as many events as possible and promise a parade tomorrow evening unlike anything seen in the town before. Full details of events are in pages 12 and 13 of the DN and also on page 4. Elsewhere we feature the holiday scene in Poland, interview Polish workers in Trimragh and take a look at lifestyle and culture in what is the biggest and most populace of the accession countries. The celebrations will be shown on Polish television. The other accession countries are being treated with similar celebrations around the country.

Mr Sobkow will be the guest of honour at a reception hosted by the Town Council today and will open an arts exhibition in the Arts Centre at 6pm.

No doubt he will refer to the main similarities between his country and Ireland. During a visit there last week many of those similarities were immediately obvious. More like pre-Common Market Ireland, Poland is heavily dependant on agriculture. The word 'Pole' is derived from field and there are many; we saw fields being dug with horse and harrow and fertiliser being spread by hand. But we also visited a highly developed strawberry farm on the outskirts of Warsaw and met a farmer for whom the EU holds no fears.

With a farmyard filled with the latest machinery he believes that the Polish ability to produce high quality produce at reasonable

CONTINUED ON PAGE 24

sze od innych, większe narody zdominują mniejsze. W liberaturze, mimo że wszystko jest tak dokładnie przemyślane, panuje wolność: książka może przybrać dowolny kształt i być wykonana z dowolnego materiału, a pojedyncze słowo czy litera ma wagę nie mniejszą niż całe zdanie. Bo liberatura to literatura totalna, lecz nie totalitarna. Niech to będzie przestrogą dla różnej maści europejskich biurokratów i piewców sterylnego porządku, być może gotowych wkrótce wytyczać unijne normy nawet dla grzbietów książek i szyku zdań.

Twórcy liberatury będą pierwsi, którzy ten porządek podważą.

1 maja 2004

Końcowy fragment wystąpienia podczas festiwalu **„Day of Welcomes – Letterkenny Welcomes Poland"** będącego częścią oficjalnych obchodów wstąpienia Polski do Unii Europejskiej; Letterkenny, hrabstwo Donegal, Irlandia, 29 kwietnia–2 maja 2004 (fragment drukowany w „Dekadzie Literackiej" 2 (2004) w artykule *Fáilte, czyli jak Irlandczycy Polskę witali*).

Na zaproszenie strony irlandzkiej Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer reprezentowali najnowszą kulturę polską.

Joyce – nieproszony gość w państwie Platona

1

Począwszy od Homera wszyscy poeci uprawiają naśladownictwo i stwarzają widziadła dzielności i innych rzeczy, o których piszą, a prawdy nie dotykają.

Państwo, x, 600 e[1]

Odniesienia do greckiej kultury są w *Ulissesie* oczywiste: tytuł książki (Odyseusz zlatynizowany), nazwisko jednego z głównych bohaterów, oraz liczne cytaty i aluzje. Fundamentalne znaczenie zdaje się mieć zwłaszcza mit o labiryncie i homerycki plan, na którym Joyce wybudował swój Dublin.

Jakie kryły się za tym wszystkim intencje? Otóż o tych intencjach nadal wiadomo niewiele więcej ponad to, co ujawnił sam autor i co rozpowszechnili zaprzyjaźnieni z nim krytycy. Zabieg przeprowadzenia ścisłej analogii między postaciami Blooma i Odyseusza przywykło się uważać za nowy przepis na literackiego Everymana, za „mieszankę" rozsadzającą ograniczone ramy czasowe i przestrzenne dotychczasowej powieści. Dla Eliota, na przykład, „operowanie stałą analogią między współczesnością a starożytnością" miało „wagę naukowego odkrycia". W metodzie Joyce'a autor „Jałowej ziemi" dostrzegał możliwość systematycznego porządkowania chaosu codzienności i zalecał jej stosowanie innym pisarzom, tak jak naukowcy wykorzystują odkrycia Einsteina do swoich własnych badań. Opinia Nabokova, który przestrzegał przed przecenianiem greckiej sfery *Ulissesa* i przesadnym doszukiwaniem się bliskich paralel z *Odyseją*, należała raczej do wyjątków.

Nie kwestionując dotychczasowych prób wyjaśnienia subtelnych więzi łączących epos Homera z „antyeposem" irlandzkiego pisarza, mam zamiar przedstawić tutaj nieco inną interpretację zastosowanego przez Joyce'a chwytu, albowiem wydaje mi się, że badacze literatury dali się cokolwiek zwieść owym najwcześniejszym „homeryckim" wykładniom, przez co nie doceniono należycie roli, jaką przy powstaniu

1 Wszystkie cytaty z *Państwa* Platona w przekładzie Władysława Witwickiego, Warszawa 1958.

Ulissesa odegrała filozofia Platona, zwłaszcza zaś jego *Państwo*[2]. A jest to dzieło, jak postaram się za chwilę wykazać, nie mniej kluczowe dla zrozumienia całości utworu Joyce'a, niż *Odyseja* czy mit o Dedalu. Taki platoński koncept mógłby okazać się interesujący również dla filozofów (pomimo ich zasadniczo „platonicznego" stosunku do literatury „w ogóle" – nieliczne wyjątki tylko potwierdzają regułę), gdyż to zapewne właśnie filozofom podarowany został ów „*Ulissesowy* koń trojański" – przez artystę, który z państwa idealnego zostaje wygnany.

2

> *– Czy chce pan to napisać? Zapytał pan Naj. Powinien pan z tego zrobić dialog, wie pan, taki jak dialogi platońskie, które pisał Wilde.*
>
> *Ulisses*, epizod IX[3]

Bezpośrednich aluzji do *Państwa* w powieści Joyce'a jest niewiele, większość znajduje się w epizodzie IX, którego akcja toczy się w bibliotece. To zresztą jedyny fragment *Ulissesa*, w którym krytycy (za Carlem Linatim) skłonni są przyznawać Platonowi jakąś istotniejszą rolę. Rolę może niezbyt wdzięczną, skoro Platon ma tu symbolizować Charybdę, jednego z dwóch potworów, między którymi musi przepłynąć bohater (drugim monstrum – nieco mniej groźną Scyllą – jest Arystoteles). W charakterystycznie Joyce'owski sposób w postać Odyseusza poniekąd wciela się tu humorystycznie sam Sokrates, co zapewne ma być przestrogą dla wszystkich nauczycieli, aby pamiętali, że nawet najklarowniejsza myśl może zmętnieć i ulec monstrualnemu wynaturzeniu w ustach uczniów:

> – Wszystkie te kwestie są czysto akademickie, zawyrokował Russell ze swego cienia. Mam na myśli, czy Hamlet jest Shakespeare'em, Jakubem I czy Essexem. Dyskusje duchownych o historyczności Jezusa. Sztuka winna objawiać nam idee, bezkształtne esencje duchowe. Najważniejszą kwestią dotyczącą dzieła sztuki jest, z jakich głębin życia ono wytryska. Malarstwo Gustave'a Moreau jest malarstwem

---

2 W biografii *James Joyce* Richarda Ellmanna (1959, wyd. popr. 1982) Platon wymieniony jest tylko raz, i to w przypisie (wyd. pol. 1984 – s. 99); w słynnej monografii Stuarta Gilberta *James Joyce's Ulysses* (1930) dwa razy – w obu przypadkach marginesowo. Nieco częściej pojawia się w książce Weldona Thorntona *Allusions in 'Ulysses'* (1961), a znacznie częściej – w pracy Gifforda i Seidmana *'Ulysses' Annotated* (1988), gdzie wynotowane zostały aluzje do Platona (jednak autorzy nie wyciągają z nich żadnego bardziej zdecydowanego wniosku).

3 James Joyce, *Ulisses*, przeł. Maciej Słomczyński, Warszawa 1969, s. 230.

idei. Najgłębsza poezja Shelleya, słowa Hamleta pozwalają naszemu umysłowi obcować z wiekuistą mądrością, z platońskim światem idei. Wszystko pozostałe jest rozważaniem uczniów dla uczniów.

Powyższe słowa, wypowiedziane w powieści przez znanego irlandzkiego poetę, eseistę i teozofa George'a Williama Russella, spotykają się z następującą repliką młodego artysty Stefana Dedalusa:

– Uczeni byli najpierw uczniami, powiedział Stefan superuprzejmie. Arystoteles był kiedyś uczniem Platona.

– I należy mieć nadzieję, że pozostał nim, powiedział John Eglinton statecznie. Można go sobie wyobrazić jako wzorowego ucznia ze świadectwem pod pachą. [...]

– Ów wzorowy uczeń, powiedział Stefan, uważałby rozmyślania Hamleta o przyszłym życiu jego książęcej duszy za nieprawdopodobny, nieistotny i niedramatyczny monolog, płytki jak u Platona.

John Eglinton spochmurniał, mówiąc z wzrastającym gniewem:

– Przysięgam, że krew się we mnie gotuje, gdy słyszę kogokolwiek porównującego Arystotelesa z Platonem.

– Który z nich dwóch, zapytał Stefan, wygnałby mnie ze swej republiki?[4]

Odpowiedź znamy od stuleci. Jak wiadomo, kwestia literatury poddana została w *Państwie* serii wyniszczających badań, obejmujących zarówno treść, jak i formę – kilka refleksji warto tu przypomnieć, aby uchwycić tok i ton argumentacji:

[J]eżeliby ktoś opracowywał wierszem tematy, z których i te jamby są wyjęte, jak cierpienia Nioby albo Pelopidów, albo coś z wojny trojańskiej, albo coś innego w tym rodzaju, to albo nie pozwolić mówić, że to robota boga, albo jeśli boga, to wymyślić im po prostu jakiś sens, tak jak my go w tej chwili szukamy, i powiedzieć, że bóg postępował sprawiedliwie i dobrze i ci ludzie zyskali przez to, że ich kara spotkała. A że nędznikami są ci, którzy ponoszą karę, nawet jeżeli ją bóg wymierza, tego nie będzie wolno mówić poecie. Jeżeliby napisał, że potrzebowali kary ludzie źli, bo byli nędznikami, a jak ją ponieśli, to na tym zyskali z ręki boga – pozwolić mu. Ale gdyby ktoś mówił, że bóg stał się dla kogoś przyczyną czegoś złego – bóg, który jest dobry – to zwalczać go na wszelki sposób; niech tego nikt nie mówi we własnym państwie, jeżeli mają

4 *Ulisses*, s. 199–200.

> w nim panować dobre prawa, i niech tego nikt nie słucha; ani młodszy, ani starszy, ani wierszem, ani prozą w żadnych mitach, bo z takiego gadania ani bogu chwały, ani ludziom pożytku nie ma, ani się w tym jedno z drugim zgadza. [*Państwo*, II, 380 a–c]

> Trzeba by przedyskutować i zgodzić się, czy pozwolimy poetom, żeby nam dawali opowiadania w postaci naśladującej, czy też w jednych utworach niechby było naśladowanie, a w innych nie, i jakie mają być jedne i drugie. Czy też niechby w ogóle nie naśladowali? [...] Czy przyjmiemy tragedię i komedię do państwa, czy nie. [*Państwo*, III, 394 d]

Ostatecznie dla obu tych gatunków, jako całkowicie mimetycznych, a także dla epiki (jako gatunku mieszanego) w państwie Platona miejsca nie ma [III, 394b–398b][5]. W świetle platońskiej filozofii, uznającej idee za jedyny realnie istniejący byt, właśnie mimetyzm był najpoważniejszym grzechem sztuki – jako tworzenie odbicia rzeczywistości, której realne istnienie filozof kwestionował:

> Poeta-naśladowca [...] w duszy każdego poszczególnego człowieka zaszczepia zły ustrój wewnętrzny, folguje temu i schlebia, co jest poza rozumem w duszy, i nie potrafi rozróżnić ani tego, co większe, ani tego, co mniejsze, tylko jedno i to samo raz uważa za wielkie a raz za małe. Widziadła tylko wywołuje, a od prawdy stoi bardzo daleko. [*Państwo*, X, 605b–c]

O wiele łaskawszy dla artystów był drugi „potwór", Scylla-Arystoteles, widzący w sztuce taką dziedzinę, która naturę naśladuje, ale też uzupełnia. Zdaniem Arystotelesa sztuka, podobnie jak filozofia, pozwala uchwycić to, co ogólne, a więc umożliwia wgląd w istotę rzeczy. Z kolei potępiany przez Platona mimetyzm jest dla niego czymś niezbędnym do zaistnienia dzieła, tyle że autor *Poetyki* pojmuje *mimesis* inaczej niż jego nauczyciel: nie jako wierne odtwarzanie rzeczywistości, lecz jako kreację artystyczną, zgodną z prawidłami sztuki – z jej własną istotą. I właśnie ta zgodność z istotowymi wymogami sztuki stanowi, według Arystotelesa, podstawowe kryterium oceniania poematu czy tragedii[6]. Jest to więc kryterium estetyczne, a nie ontologiczne, epistemologiczne czy etyczne. Zarzuty

---

5 Podobnie jak dla nieodpowiednich tonacji muzycznych [III, 398c–399e] i stóp wierszowych [III, 400–401a].

6 Henryk Podbielski, Wstęp do *Poetyki* Arystotelesa, Wrocław 1989, s. LI.

podnoszone przez Platona dotyczą, zdaniem Arystotelesa, właśnie tych pozaestetycznych dziedzin:

> Homera i Empedoklesa nie łączy nic poza formą wiersza i dlatego słuszniej byłoby nazwać pierwszego poetą, a drugiego raczej filozofem przyrody niż poetą. Musimy zaś nazwać poetą tego, kto uprawia sztukę naśladowania, gdyby nawet używał różnych miar wiersza jednocześnie, jak to czynił np. Chajremon, który stworzył rapsodię *Centaur*, stanowiącą mieszaninę różnych miar wierszowych. [*Poetyka*, I, 1447 b]

Nic więc dziwnego, że współczesnemu hybrydycznemu Chajremonowi o wiele bliżej było do Likeionu niż do Akademii. Arystotelejskie inspiracje, zagadnienia i ślady są u Joyce'a liczne i wyraźne, choćby w owych buńczucznych słowach Stefana: „Arystoteles nie zdefiniował litości i strachu. Ja je zdefiniowałem"[7], a także w *Ulissesie*, którego podział na trzy części może być odbiciem trybu sylogistycznego S-M-P, utworzonego przez pierwsze litery pierwszych słów każdej z nich[8], i w którym najwięcej filozofii przynosi nam monolog Stefana w zdecydowanie perypatetycznym epizodzie III. Pomysł przedstawienia opisywanego świata w formie trybu sylogistycznego wydaje się interesujący również w kontekście tez *Traktatu* Wittgensteina, wydanego w tym samym roku co powieść Joyce'a. Według filozofa zdania są obrazami rzeczywistości, co w konsekwencji oznacza, że zdanie i odpowiadający mu stan rzeczy muszą mieć wspólną strukturę logiczną:

> 2.18 Tym, co wszelkiemu obrazowi – jakiejkolwiek formy – i rzeczywistości musi być wspólne, by mógł ją w ogóle – trafnie lub błędnie – odwzorowywać, jest forma logiczna, czyli forma rzeczywistości[9].

Tymczasem powróćmy do Platona.

---

7 James Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*, przeł. Zygmunt Allan, Warszawa 1957, s. 240.

8 Hipotezę tę przedstawiam za Donem Giffordem i Robertem Seidmanem, autorami *„Ulysses" Annotated* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989, s. 12). Otóż pierwsze litery każdej z trzech części *Ulissesa* to kolejno S, M i P. Są to nie tylko inicjały imion głównych bohaterów (Stefan, Molly i Poldy), ale także symbole używane od czasów średniowiecza w stworzonej przez Arystotelesa sylogistyce: S – subiectum (podmiot), M – *medius* (termin średni), P – *praedicatum* (orzecznik), co może nasuwać wniosek, że struktura narracji *Ulissesa* zgodna jest z przebiegiem dowodu logicznego. Wieńcząca epizod XVII wielka kropka byłaby wtedy odpowiednikiem kropki zwyczajowo stawianej po przeprowadzeniu sylogistycznego dowodu, równoznacznej ze stwierdzeniem: „co było do dowiedzenia".

9 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Warszawa 1997.

3

Obnaż sztylety twoich definicji. Końskość jest coścίą wszechkonia. Czczą oni strumienie dążeń i eony. Bóg: Hałas w ulicy: bardzo perypatetyczne. Przestrzeń: to, co tak przeklęcie wyraźnie musisz widzieć. Przez przestrzenie mniejsze niż czerwone ciałka krwi ludzkiej pełznąc czołgają się w ślad za półdupkami Blake'a ku wieczności, której ten roślinny świat jest tylko cieniem. Trzymaj się obecnego, tego tu, przez które cała przyszłość wpada do przeszłości.

Ulisses, epizod IX[10]

Przywołana wymiana zdań z bibliotecznego epizodu odnosi się do Platona bezpośrednio. Przypatrzmy się teraz strukturze i sferze symbolicznej *Ulissesa* – skoro rzecz dotyczy pomysłodawcy państwa idealnego, śladów jego obecności powinniśmy szukać przede wszystkim w wymiarze idei. Jak wiadomo poetykę dostosowywania formy do treści doprowadził Joyce do rzadko spotykanej perfekcji, a świętą zasadę symbolistów, aby nie mówić wprost, a jedynie sugerować – na iście Mallarméańskie wyżyny.

Otóż w *Ulissesie* oddalonym światem platońskich idei jest właśnie *Odyseja*. Epos Homera funkcjonuje niczym idealny wzorzec, a konkretny, zmysłowy, fizyczny świat Dublina jest tylko jego niewyraźnym odbiciem. Dublińska odyseja tak dalece odbiega od starożytnego oryginału, że rozpoznanie w głównych bohaterach rysów ich greckich pierwowzorów wymaga nie lada sztuki. Ani bojaźliwy, niepozorny Leopold Bloom nie przypomina bohaterskiego Odyseusza, ani porzucający swojego biologicznego ojca Stefan Dedalus nie naśladuje tęskniącego za Odysem Telemacha, ani rozwiązła Molly Bloom nie wydaje się uderzająco podobna do cierpliwie oczekującej Penelopy. Relacja pomiędzy greckimi a dublińskimi postaciami pomyślana jest jako relacja między ideą a jej „marnym" cieniem na ścianie jaskini. Całość jest platońska, ale *à rebours*, przeciw Platonowi, gdyż dla Joyce'a rzeczywistość jego dublińskiego dnia to rzeczywistość w stopniu najwyższym realna.

Trudno o większą złośliwość, o celniejszy komizm konceptualny: funkcję doskonałego świata idei powierzyć dziełu, które przez zazdrosnego o „rząd dusz" Platona odsądzane było od czci i wiary, dziełu, przed którego zgubnym wpływem chciał uchronić obywateli swojego państwa. Śmiech, który zdaniem greckiego mędrca jest

---

10 *Ulisses*, s. 200.

tak samo demoralizujący, jak poezja Homera, wydaje się przewrotnym gestem obronnym artysty wobec surowych werdyktów filozofa.

4

> *– Mnie tam co? zapytał.*
> *– Tu, powiedziała. Co to znaczy?*
> *Pochylił się i odczytał tuż przy wypolerowanym paznokciu jej kciuka.*
> *– Metempsychoza?*
> *– Tak. Co to za facet? Jak go nazywają ci, co go znają?*
> *Ulisses*, epizod IV[11]

Twierdzenie, że Joyce'owska transpozycja *Odysei* jest parodią platońskiego idealizmu nadal może się komuś wydawać nieco zbyt ryzykowne, proponuję więc rozważyć drugi argument za tak pomyślaną tezą. Rozważmy jeden z wątków przewodnich *Ulissesa*, mianowicie ideę metempsychozy.

Metempsychoza jest wierzeniem całkowicie obcym Homerowi. Wiara w wędrówkę dusz pojawia się dopiero wraz z orfikami i pitagorejczykami. Przejął ją Platon, dla którego nauka o reinkarnacji stała się ostateczną instancją i punktem odniesienia dla całej jego filozofii. Jest to jeden z centralnych tematów *Fedona* [81c–82c], *Fajdrosa* [246a–249d] i *Timajosa* [42b–d] oraz punkt kulminacyjny *Państwa* [x, 614–621d].

Właśnie tutaj, w zakończeniu *Państwa*, znajduje się ustęp, który mógł zainspirować Joyce'a do podjęcia tematu *Odysei*. Jest to opis pośmiertnych losów człowieka. W eschatologii platońskiej po śmierci odbywa się sąd, a po sądzie następuje tysiącletni pobyt w niebie albo piekle. Później rozpoczyna się ponowna wędrówka duszy, która samodzielnie dokonuje wyboru nowego wcielenia. Dusze podnoszą rozrzucone losy; istotny wpływ na ich wybór ma pamięć o poprzednim życiu:

> Przypadkiem dusza Odyseusza losowała na samym końcu. Już szła do wyboru, ale, przypomniawszy sobie minione trudy przez żądzę sławy poniesione, dała pokój ambicjom i chodząc długo tędy i owędy szukała losu człowieka prywatnego, który by miał czas wolny. Z wiel-

---

11 Tamże, s. 71.

> ką trudnością go znalazła. Leżał gdzieś tam, porzucony, bo inni go nie chcieli. Zobaczywszy go, powiedziała, że i za pierwszym razem byłaby też ten los wybrała, więc teraz podjęła go z radością. [*Państwo*, x, 620 c–d]

Czy Leopold Bloom, skromny akwizytor ogłoszeniowy, nie jest właśnie tym „człowiekiem prywatnym", który ma dużo „czasu wolnego"? Czy cały utwór Joyce'a nie jest w takim razie owocem swoistej literackiej metempsychozy? Joyce'owski *Ulisses* byłby więc tyleż homerycki, co platoński, czego potwierdzenie znajdziemy nie tylko na poziomie metatekstowym – na poziomie idei i struktury – ale i w samym tekście.

5

> *– Metempsychoza, powiedział marszcząc brwi. To greckie: pochodzi z greki. Oznacza wędrówkę dusz.*
> *– Och, brednie! powiedziała. Powiedz po prostu.*
> *Ulisses*, epizod IV[12]

O wędrówce dusz rozmyśla cała trójka głównych bohaterów: Molly Bloom – bo nie rozumie słowa „metempsychoza" w książce, którą właśnie czyta; jej mąż – sprowokowany prośbą o wyjaśnienie jego znaczenia oraz wiadomością o pogrzebie Paddy'ego Dignama; i wreszcie Stefan Dedalus – który ze słowami: „Ojcze mityczny, mityczny artysto, sprzyjaj mi teraz i o każdej porze"[13] wyszedł z ram *Portretu* i rodzinnego domu, aby w *Ulissesie* poszukiwać „prawdziwego ojca". „Pępowiny wszystkich ludzi łączą się w przeszłości", myśli podczas swojej wędrówki plażą w perypatetycznym epizodzie III. „Przed wiekami zapragnął mnie On, a teraz nie może zapragnąć, aby mnie nigdy nie było"[14].

W innym miejscu idea wędrówki dusz łączy się w jego wyobraźni z teoriami Arystotelesa: „Lecz ja, entelechia, forma form, jestem ja dzięki pamięci, ponieważ pod wiekuiście zmiennymi formami"[15]. Natomiast pan Bloom obsesyjnie powtarza zabawnie przekręcone sło-

---

12 Tamże, s. 71.
13 *Portret artysty*, s. 302.
14 *Ulisses*, s. 44.
15 Tamże, s. 204.

wo „metempsychoza" („mnie tam psy chodzą" – *met him pike hoses*), jakby w ten sposób chciał się uwolnić od dokuczliwych rozmyślań:

> Biedny facet! Prawie chłopiec. Okropne. Naprawdę okropne. Jakie sny może miewać nie widząc? Dla niego życie jest snem. Co to za sprawiedliwość, urodzić się takim? Te wszystkie kobiety i dzieci na wycieczce, które spaliły się i utonęły w Nowym Jorku. Całopalenie. Karmą nazywają oni tę wędrówkę dusz za grzechy popełnione w przeszłym życiu reinkarnacją mnie tam psy chodzą[16].

Ponad sto stron dalej, pośród posępnych myśli Blooma pojawia się wspomnienie nieżyjącego syna:

> Mnie tam psy chodzą. Filozofia. Och brednie!
>
> Minęło. Runęło. Gdy oblegli Ross, jego ojciec padł, pod Gorey padli bracia. Do Wexford, jesteśmy chłopcy z Wexford, chce podążyć. Ostatni swego rodu i imienia.
>
> Ja także ostatni z mego rodu. Milly z młodym studentem. Cóż, może moja wina. Żadnego syna. Rudi. Teraz za późno. A jeżeli nie? Jeżeli nie? Jeżeli jeszcze?[17]

Obraz Rudiego, zmarłego jedenaście dni po urodzeniu, towarzyszy Bloomowi przez cały dzień; podobnie Stefana dręczą wyrzuty sumienia po śmierci matki. Obaj bohaterowie nie mogą szukać pocieszenia w religii, od której odeszli, natomiast często rozważają ideę reinkarnacji. Jej najdobitniejszy, parodystyczny wyraz znajdujemy w epizodzie XIV, którego akcja toczy się szpitalu położniczym, podczas porodu Miny Purefoy (do szpitala zaglądają na chwilę zarówno Stefan – aby spotkać się z Buckiem Mulliganem, studentem medycyny – jak i Bloom, aby zapytać o zdrowie pani Purefoy):

> W przerażeniu biedna dziewczyna ucieka w mrok. Jest oblubienicą ciemności, córą nocy. Nie odważy się urodzić słonecznozłotego dziecięcia dnia. Nie, Leopoldzie! Imię i wspomnienie niechaj cię nie koją. Owo młodzieńcze złudzenie twej siły zostało ci odebrane i było daremne. Nie masz syna z lędźwi twoich. Nie ma już nikogo, kto byłby dla Leopolda tym, kim Leopold był dla Rudolfa.

16 Tamże, s. 196.
17 Tamże, s. 305–306.

> Głosy mieszają się i stapiają z sobą w chmurnej ciszy: ciszy, która jest nieskończonością przestrzeni: i szybko, bezgłośnie dusza zostaje uniesiona ponad obszarami cyklów pokoleń, które żyły już. Do obszaru, na który nieustannie opada szary zmierzch, nigdy nie spływający na rozległe, szałwiozielone pastwiska, lecz rozsiewający pośród półmroku wiekuiście wilgotną rosę gwiazd. Idzie za matką niezgrabnie, oto klacz wiedzie swoją źrebiczkę. Obie są zjawami majaczącymi w półcieniu, lecz z proroczym wdziękiem, smukłe, kształtne kłęby, gibkie, jędrne, umięśnione szyje, potulne, płochliwe głowy. Rozpływają się, smutne zjawy: wszystko zniknęło. Agendath jest ziemią jałową, domem sów skrzeczących i na pół oślepłej upupy. I nie masz już Netaimu złocistego. A gościńcem obłoków przybywają, pomrukując gromami buntu, duchy zwierząt. Huu! Haaa! Huuu! [...]
>
> W stronę morza martwego stąpają ciężko, by pić z nienasyceniem i ohydnym chłeptaniem słoną, senną, niewyczerpaną masę płynu. I znak konia wyrasta znowu, wyolbrzymiony na pustych niebiosach, nie, dorównujący niebu ogromem, póki nie zamajaczy, rozpościerając się ponad domem Panny. I spójrz, oto cud metempsychozy, oto ona, wiekuista oblubienica, zwiastunka poranka, oblubienica wiekuista dziewica[18].

Chwilę później do medytacyjnych wyobrażeń Blooma dołączy wizja Stefana Dedalusa, która jest już bezpośrednim nawiązaniem do *Państwa*. Lecz zanim oddamy mu głos, przypomnijmy fragment końcowy platońskiego dialogu, stawiający wszystkie wyłożone tam nauki w perspektywie życia pośmiertnego, którego opisem jest traktujący o metempsychozie mit Era:

> W ten sposób, Glaukonie, ten mit ocalał i nie zginął. Może on i nas ocali, jeżeli go posłuchamy i poprzez Rzekę Zapomnień szczęśliwie przebrniemy, a nie splamimy duszy. Jeżeli posłuchamy mego zdania, będziemy uważali, że dusza jest nieśmiertelna i potrafi wszelkie zło przetrzymać i wszelkie dobro, więc będziemy się zawsze trzymali drogi wzwyż i na wszelki sposób sprawiedliwość z rozumem w czyn wprowadzali, abyśmy byli mili i sobie samym, i bogom; i tutaj, trwając na miejscu, i wtedy, gdy nagrodę za to weźmiemy jak ci, co w zawodach zwycięstwo odnieśli i biorą nagrody stąd i stamtąd, więc, żeby nam i z nami, i tu, i w tysiącletniej wędrówce, którąśmy przeszli, zawsze było dobrze. [*Państwo*, x, 621 c–d].

18 Tamże, s. 445–446.

A oto wspomniana kwestia Dedalusa, który zaświatowej platońskiej moralistyce przeciwstawia doczesną moc swojej sztuki:

> Wypytywał o Glaukona, Alcybiadesa, Pizystrata. Gdzie się teraz podziewają? Żaden z nich nie wiedział. Mówiłeś o przeszłości i jej widmach, powiedział Stefan. Po cóż myśleć o nich? Jeśli przywołam je na powrót do życia spoza wód Lety, czyż te biedne duchy nie przyczłapią gromadnie na moje wezwanie? Któż tak przypuszcza? Ja, Bous Stephanoumenos, bykombraterski bard, jestem panem i dawcą ich życia[19].

Znów wygląda na to, że podejmując teorię Platona, irlandzki pisarz całkiem odwrócił przyświecające autorowi *Państwa* intencje. Kim jest Bloom, nowe wcielenie „idealnego" Odysa? Jedną z najbardziej zmysłowych postaci w dziejach literatury i – jak zauważa w swoim monologu jego niewierna Penelopa – ateistą, który „nigdy nie chodzi do kościoła na mszę albo modlitwy powiada twoja dusza nie masz żadnej duszy w środku tylko szare komórki"[20]. Grożące w takich wypadkach konsekwencje znamy już nie z *Państwa*, lecz z dziesiątej księgi *Praw*: przynajmniej pięć lat w „domu poprawy", z odwiedzinami mędrców z Nocnego Zgromadzenia – a gdyby ich nauki nie przyniosły pożądanego skutku, nawet śmierć[21]. Kary najwyższej nie uniknąłby też Joyce'owski Telemach, odmawiający uklęknięcia przy łóżku konającej matki. Dedalus jest artystą i – jak sam siebie określa – „obrzydliwym okazem wolnomyśliciela"[22], nie wykazującym żadnej chęci poprawy. Oto pamiętna scena z epizodu xv, kiedy ukazuje mu się duch matki:

> MATKA *(Z rozżarzonymi oczami.)*: Kajaj się! O ogniu piekielny!
> STEFAN (*Dysząc.*): Trupojadzie! Trupia czaszka i krwawe gnaty!
> MATKA (*Jej twarz przysuwa się coraz bliżej, tchnąc wonią popiołów.*): Strzeż się! (*Unosi sczerniałe, wyschnięte prawe ramię z wolna ku piersi Stefana, prostuje palce.*) Strzeż się! Ręka Boga! (*Zielony krab o pełnych nienawiści czerwonych oczach wbija głęboko w serce Stefana swe półkoliste szczypce.*)
> STEFAN (*Dusząc się z wściekłości.*): Gówno! (*Jego rysy wiotczeją, szarzeją, starzeją się.*)
> BLOOM (*Spod okna.*): Co?

19 Tamże, s. 446–447.
20 Tamże, s. 777.
21 Platon, *Prawa*, x, 909d, przeł. Maria Maykowska, Warszawa 1997, s. 425–430.
22 *Ulisses*, dzieło cyt., s. 25.

STEFAN: *Ah non, par exemple!* Intelektualne wyobrażenie! Bo ja wszystko albo wcale. *Non serviam!*
FLORA: Dajcie mu trochę zimnej wody. Zaczekajcie. (*Wybiega*.)
MATKA (*Załamuje powoli ręce, jęcząc rozpaczliwie*.): O Najświętsze Serce Jezusowe, zlituj się nad nim! Ustrzeż go od piekła, o Serce Najświętsze!
STEFAN: Nie! Nie! Nie! Spróbujcie wszyscy razem złamać mego ducha, jeżeli potraficie! Rzucę sobie was wszystkich do stóp![23]

6

> *Kiedy ktoś takie rzeczy mówi o bogach, będziemy się gniewali i chóru mu nie damy, i nie pozwolimy nauczycielom, żeby go w szkole czytali z młodzieżą, jeżeli nam mają wyróść strażnicy bogobojni i do bogów podobni – o ile to u człowieka możliwe – w najwyższym stopniu.*
>
> *Państwo*, II, 383 C

Platoński edykt przeciw poetom długo pozostawał bez zdecydowanej i wyczerpującej odpowiedzi. Prawdopodobnie Joyce zbyt wysoko cenił powołanie artysty, aby atak Platona po prostu zignorować:

> Nie będę służył rzeczy, w którą przestanę wierzyć, bez względu na to, czy będzie się zwała domem, ojczyzną czy Kościołem, i będę się starał wypowiedzieć w jakiś sposób, w życiu lub sztuce, tak nieskrępowanie, jak tylko potrafię, i tak całkowicie, jak tylko zdołam, a używać będę dla własnej obrony jedynego oręża, na którego użycie sam sobie pozwolę – milczenia, wygnania i przebiegłości[24].

Owo „wygnanie", którego Stefan Dedalus z *Portretu artysty* postanowił użyć jako oręża, tym się różniło od wygnania zadekretowanego przez filozofa, że miało być dobrowolne. Jak wiemy z biografii, Joyce gotów był wzgardzić monarchiami Edwarda VII i Piusa X, a nawet – kilkanaście lat później – niepodległą Irlandią, widząc w ewentualnym zaangażowaniu się w sprawy narodowe zagrożenie dla własnej wolności. Wygnanie, wolność i przebiegłość to oczywiście aspekty i warunki sztuki, jedynej skutecznej broni, którą może się posłużyć artysta. Zderzając baśniowy mit z rzeczywistością przeżyć swoich

---

23 Tamże, s. 606.
24 *Portret artysty*, s. 294

dublińskich postaci, Joyce wykpił platońską teorię idei, a parodiując wybór dokonany przez Odyseusza w zakończeniu *Państwa*, wyśmiał platońską eschatologię. A wszystko to dla rehabilitacji, restytucji i rewaloryzacji marnych widziadeł na ścianie jaskini. W przeciwieństwie do idealnego państwa Platona, w Dublinie Joyce'a da się żyć.

Pierwodruk: *Joyce – nieproszony gość w państwie Platona*. „Literatura na Świecie" 7–8 (2004): 186–199. Numer monograficzny poświęcony J. Joyce'owi.

Po czym odróżnić liberaturę od literatury

(wybrane szczegóły anatomiczne)

Literatura pełna jest opisów ciał. Pięknych i brzydkich, i takich sobie. Opisów i ciał. Wolookich, szybkonogich. Pisanych i niepisanych. Ożywionych wyobraźnią poety; głosem śpiewaka i uchem słuchacza, wyobraźnią czytelnika karmionych. Dla tych ciał słowo jest tylko łożyskiem, poczwarką, z której wyfruwa motyl.

Czasem opisywanie nie wystarczy: wtedy opis sam chce być ciałem. Słowo chce być ciałem. Pismem nieprzyzwoicie nieprzeźroczystym, widzianym a nie tylko słyszanym. STATECZNYM i **pulchnym**. Ciałem, nie (łożyskiem). (Tym ma być książka).

Ale nie każda książka chce (tym) być, niektóre książki same chcą Być. Ciałem do czytania. Dziełem literackim nie mniej cielesnym od dłoni, która przewraca kartki. Lub raczej **liber**ackim już. Do czytania wzrokiem, słuchem i dotykiem. Takie dzieło zaczynamy poznawać zanim jeszcze wejrzymy w tekst. Z chwilą wzięcia książki do ręki: w momencie zetknięcia się z jej ciężarem, kształtem czy fakturą papieru.

Bywa jednak, że dzieło liberackie na pierwszy rzut oka niczym nie różni się od zwykłych książek: zwyczajne okładki, zwyczajny stos zszytych czy sklejonych kartek.

Wtedy potrzebne jest oka-leczenie.

***

Na początku było Ucho. Oko długo było na uchodźstwie. Z wyjątkiem poezji wizualnej, chCiało by się rzec. Ale tu zbyt często brakowało Ucha. To wielka sztuka stworzyć kaligram, który nie zabije poezji.

Naprawdę ważne, Oko stało się dopiero wraz z wierszem wolnym, gdy poezja wyzwoliła się z rygorów rymu i rytmu. Gdy nie tylko stało się ważne **co** jest zapisane, ale też **jak** jest zapisane. I że w ogóle **jest** zapisane. Oko i Ucho zaczęły sobie sprzyjać. I Ręka, co pisze. Ręka, co czyta, jeszcze nie była konieczna.

Inaczej w prozie: tu Oko wciąż wydaje się zbędne. Pomocne w pisaniu, do czytania niekonieczne. Właściwie bez żadnej straty moż-

na wysłuchać z taśmy prawie każdą opowieść. Nawet tę o uwięzieniu Albertyny czy aresztowaniu K.

Ale są powieści, których wysłuchać nie wystarczy. O przygodach pewnego akwizytora ogłoszeniowego i jego niewiernej żony, na przykład. Tę książkę trzeba chłonąć wszystkimi zmysłami.

***

To oczywiście przesada, egzaltowana hiperbola. Nie istnieje książka tak zachłanna, dzieło tak totalne, żeby aż angażowało wszystkie zmysły. Przypuszczalnie w ogóle nie jest możliwe takie dzieło sztuki. Chyba, że sztuki kulinarnej, bo dzieło prawdziwie i bezkompromisowo totalne musiałoby także nadawać się do spożycia.

(Bo to, że papier pachnie, a śliniąc kartki możemy poczuć ich smak, wydaje mi się sprawą drugorzędną. Co nie zmienia faktu, że Smak trzeba mieć. I dobrego nosa.)

***

Że jednak książka oprócz Ucha angażuje Oko, to już jest wiele. Że trzeba ją przeczytać, że nie wystarczy głos aktora. Że tylko w naocznej lekturze można należycie percypować epizod rozgrywający się w redakcji pisma, naśladujący typografię gazety. Czy inny, w formie katechizmu zakończonego tajemniczą wielką kropką, wieszczącą nieubłagany zmierzch interpunkcji.

Tak jest to dzieło równie bogate poligrafią zapisów co polifonią stylów gdyby nie słynna scena z nakręcaniem zegara i wszystkim co nastąpiło później łącznie z wstydliwą raną dzielnego wujaszka Toby'ego która nastąpiła wcześniej można by zaryzykować twierdzenie że literatura czyli sztuka jak sama nazwa wskazuje piśmiennicza ukazała się w całej krasie tak naprawdę dopiero w dniu randki z pewną pokojówką z Finns Hotel niemal wszystko co było w literaturze wcześniej mogło być zapisane dowolnie inaczej co w konsekwencji oznacza że wcale nie musiało być zapisane bo pismo było tam tylko czymś przygodnym narzędziem rejestracji mowy a nie pełnowartościowym środkiem wyrazu.

***

Tak. To właśnie wtedy narodziła się literatura. Gdy na skutek pomyłki wymarzony Trismegistos został Tristramem.

A liberatura też wtedy? Też wtedy. A jeśli nie też wtedy, to najpóźniej w rozdziale O NOSACH.

Czy to nie za dużo jak na jedną, w dodatku niedokończoną książkę? Za dużo, stanowczo ZAD użo.

***

Ciało tekstu…

Ulepiona **l**iterą **i** **s**łowem **s**aga **E**ccles **S**treet.

Ciało rozwija się z formy embrionalnej. Tutaj rozwój płodu oddany został przez rozwój języka: od zdań pisanych starą angielszczyzną aż po współczesny slang. We wcześniejszej powieści ten sam cel osiągnięty został ewolucją stylu: od prostej, dziecinnej paplaniny na pierwszych stronicach aż po wyrafinowane sądy estetyczne formułowane przez młodego artystę przy końcu książki.

Każdy epizod ma być odpowiednikiem jakiegoś cielesnego organu (poza pierwszymi trzema, które zapewne korespondują z jaką częścią ducha, ale o tym niech piszą ci, co ducha widzieli): Epizod IV – nerka, V – genitalia, VI – serce, VII – płuca, VIII – przełyk, IX – mózg, X – krew, XI – ucho, XII – mięśnie, XIII – oko, nos, XIV – macica (patrz: wyżej), XV – narządy ruchu, XVI – nerwy, XVII – szkielet, XVIII – całe ciało (patrz: niżej).

Końcowy strumień świadomości toczy się „jak wielka kula ziemska, powoli, równo i pewnie, obracając się wokół własnej osi. Jego cztery główne punkty to kobiece piersi, dupa, łono i pizda, wyrażone słowami: *ponieważ*, *dno* (we wszystkich znaczeniach tego wyrazu: do dna, dno szklanki, dno morza, dno jego serca), *kobieta*, *tak*".

Ciekawy to paradoks. Najdoskonalsza jak dotąd próba oddania pracy umysłu to jednocześnie najbardziej zmysłowy tekst w promieniu 100 lat.

Ale tu Dłoń jeszcze nie jest potrzebna. To wciąż jeszcze orgia Oka i Ucha, powaby ciała poczętego z dźwięków i liter. Szeleszczących, gładkich w dotyku kartek papieru autor użył dopiero przy tworzeniu następnej książki – ciała mitycznego Finnegana ulepionego z około 100 języków i dokładnie 314 kartek.

***

Dusza tekstu, Ciało książki?

Należałoby zapewne napisać coś jeszcze o kształtach, potencjalnych i zaktualizowanych, formatach, kolorach, fakturach, typografii, itp., typowej i nietypowej budowie tomu, jego ciężarze i objętości, rodzajach pisma, etc.; jedności słowa i materii, ciała i ducha, formy i treści, i jakie to wszystko może być WAŻNE, GŁĘBOKIE I PRZEMYŚLANE, (i jeszcze o **literaturze nie-widzialnej** i wyliczyć wszystkie jej odmiany) – ale Oko, Ucho, Ręka i wszystkie bez wyjątku Cztery Litery najwyraźniej mają już dość pisania, a niewykluczone że i Wasze szlachetne organy, Droga Franczesko i Drogi Paolo, mają już dość czytania, proponuję zatem pofolgować swej fantazji i w najlepszej komitywie rozejść się, a spotkać gdzie indziej i przy innej OKAzji.

Pierwodruk: *Po czym odróżnić liberaturę od literatury (wybrane szczegóły anatomiczne).* „Portret" 16–17 (2004): 120–122. Temat numeru: „Ciało".

KATARZYNA BAZARNIK & ZENON FAJFER

Krótka historia liberatury

> Zatem krytyk, któremu jestem najbardziej wdzięczny to ten, który pozwoli mi dostrzec coś, czego nigdy wcześniej nie widziałem albo przysłaniały mi to uprzedzenia, i pozostawi mnie z tym sam na sam. Od tej chwili muszę polegać tylko na swojej własnej wrażliwości, inteligencji i zdolności pojmowania.
>
> T.S. Eliot *Granice krytyki literackiej* (tłum. KB)

Można się spierać, na ile liberatura jest nowym prądem w literaturze, a na ile nowym sposobem postrzegania literatury już istniejącej – postrzegania uwzględniającego materialny aspekt dzieła literackiego. Czy za jej początek należałoby uznać powstanie terminu i zarysowanie problematyki (w eseju Zenona Fajfera z roku 1999), czy też pojawiające się już wcześniej próby zintegrowania słowa z obrazem i fizyczną przestrzenią, w której umieszczano tekst?

Il. 1. Seria „Liberatura" wydawnictwa Korporacja Ha!art

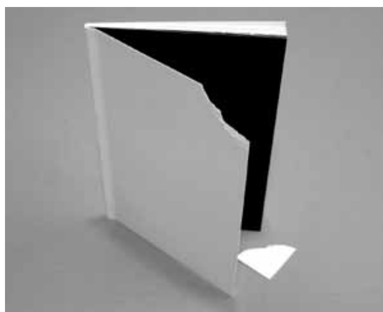


Ustalenie momentu narodzin liberatury może więc nastręczać poważną trudność, nie ulega jednak wątpliwości, że jej źródła sięgają narodzin pisma i pierwszych, najprymitywniejszych form książki. Już napisy na ścianach egipskich grobowców i sarkofagów mają typowo liberacki charakter – przy ich sporządzaniu uwzględniano takie czynniki jak architektura wnętrza i ułożenie mumii, w wyniku czego inskrypcje biegły w różnych kierunkach, tworząc kompozycyjną całość z towarzyszącymi im malowidłami i przestrzenią wnętrza komory grobowej. Wiele cech liberatury wykazuje także żydowska *Tora*, w której każdy znak nasycony jest bogatą symboliką, a zgubienie choćby jednej spośród 304 805 liter unieważnia całą księgę. Nie można też zapominać o średniowiecznych iluminowanych ewangeliach, z irlandzką *The Book of Kells* na czele, dziełach kabalistycznych – takich jak *Sefer Jecira*, czy o kaligrafii ludów Bliskiego i Dalekiego Wschodu. Przykłady można mnożyć, są one szczególnie widoczne tam, gdzie wierzono w boskie pochodzenie pisma, a samą księgę uważano za odbicie Makrokosmosu.

Również poza literaturą sakralną odnaleźć można ślady liberackiego myślenia, czemu sprzyjał rozkwit poezji konceptualnej (akrostychy, anagramy, kwadraty magiczne, wiersze permutacyjne) oraz wizualnej (wiersze figuralne czy emblematyczne), od czasów starożytnych aż po współczesność. Przeważały formy drobniejsze, zdarzały się jednak utwory rozbudowane, których autorzy, powodowani ambicją odwzorowania kosmicznego czy architektonicznego porządku, starali się zapanować nad układem tomu. Takimi księgami były arcydzieła poezji wizualnej: *Liber de laudibus sanctae crucis* Hrabana Maura (pierwsza połowa IX w.) czy starannie skomponowany tomik George'a Herberta *The Temple* (1633). Ich kunsztowna (a w tym drugim przypadku także przestrzenna) struktura do dziś może być wzorem dla twórców liberatury, podobnie jak stworzona z matematyczną precyzją, przyrównywana do średniowiecznej katedry *Boska Komedia* Dantego (1321).

Inny typ liberatury zapowiada *Tristram Shandy* Laurence Sterne'a (1759–67), w którym autor gra nie tylko z konwencją powieści, ale również z fizycznym wyglądem książki: stosując różne chwyty typograficzne, przestawiając rozdziały, czy wręcz namawiając czytelnika do rysowania na jej kartkach.

W przechodzeniu od literatury do liberatury, oprócz Sterne'a, przełomową rolę odegrali także William Blake i Stéphane Mallarmé. Blake, przepojony wizją duchowo-cielesnej jedności świata, ową jedność







wyrażał w nowym rodzaju sztuki – książce, w której słowo i obraz nawzajem się przenikają, stanowiąc nierozerwalną całość. Drukowane przy wykorzystaniu własnej techniki rytowniczej, ręcznie kolorowane (z pomocą żony Catherine), iluminowane poematy Blake'a, takie jak *Pieśni Niewinności i Doświadczenia* (1789–94), *Małżeństwo Nieba i Piekła* (1790) czy *Jerusalem* (1804) integrują słowo z obrazem w stopniu porównywalnym jedynie z iluminacjami świętych ksiąg.

Nie mniej totalny charakter objawia przestrzenny poemat Mallarmégo *Rzut kośćmi* (*Un coup de dés* – 1897, wyd. książkowe 1914), w którym strony *verso* i *recto* tworzą jednolitą płaszczyznę, a tekst zbudowany jest z wzajemnie splecionych, drukowanych zróżnicowaną czcionką zdań, rozciągniętych na powierzchni 21 stron. Francuski symbolista, owładnięty nigdy nie zrealizowaną ideą Księgi – ideą dzieła wolnego od wszelkiej przypadkowości, stapiającego słowo, liczbę i przestrzeń tomu w absolutne jedno, był także autorem wielu tekstów teoretycznych poświęconych typografii i fizycznemu aspektowi książki (m.in. „Książka, narzędziem duchowym"), zebranych w zbiorze *Divagations* (1897).

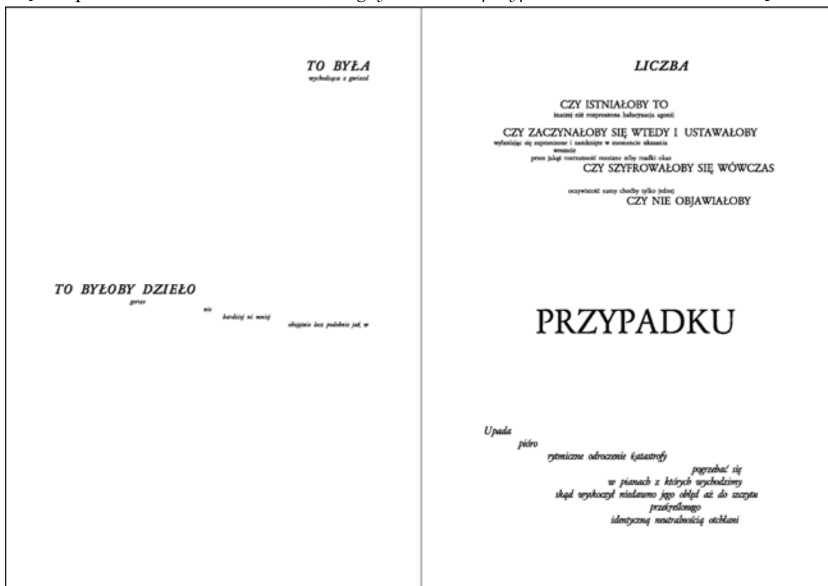
Il. 2. Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer, *(O)patrzenie*, seria „Liberatura" t. 1
Il. 3. „Ha!art" nr 15 (2003) – numer poświęcony liberaturze
Il. 4. Zenon Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę*, seria „Liberatura" t. 2

Za próbę realizacji idei Księgi uznać można dzieła Jamesa Joyce'a: napisanego wieloma stylami i przy użyciu różnych form zapisu *Ulissesa* (1922), a zwłaszcza – nawiązujące strukturą do ziemskiego globu – *Finnegans Wake* (1939), które w każdym kolejnym wydaniu zachowuje ten sam układ tekstu. Wiele wskazuje na to, że w tym drugim utworze autor zaplanował nawet liczbę stron (628), co przy tej objętości, w dobie przedkomputerowej, było wyczynem wręcz karkołomnym.

Spośród dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych prekursorów liberatury wymienić należałoby również Stanisława Wyspiańskiego – dramaturga, inscenizatora i zarazem reformatora grafiki książkowej, Brunona Schulza – pisarza ilustrującego i projektującego okładki swoich książek, a także przedstawicieli futuryzmu, dadaizmu, konstruktywizmu (książki duetu Przyboś-Strzemiński) czy twórców poezji konkretnej. Można zaryzykować tezę, że nawet ostateczny kształt *Jałowej ziemi* T.S. Eliota (1922) ma liberacką przyczynę, związaną z kompozycją tomu: mianowicie z powodu zbyt wątłej objętości książki, w której poemat miał być wydrukowany, poeta musiał dopisać kilka stron – w ten sposób powstały słynne przypisy.

Przykładów liberatury „przed liberaturą" można zresztą odnaleźć znacznie więcej, zwłaszcza pośród tych utworów literackich, w któ-

Il. 5. Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, seria „Liberatura" t. 3





Il. 6. B.S. Johnson, *Nieszczęśni*, seria „Liberatura" t. 5

rych istotniejszą rolę odgrywa aspekt wizualny czy materialny dzieła. Nie od rzeczy byłoby również wspomnieć o niemal całej literaturze dziecięcej, gdzie na dobrą sprawę rzadko który utwór nie jest liberaturą. Liberacki charakter mają więc m. in. dzieła Lewisa Carrolla, *Kaligramy* Guillaume Apollinaire'a (1918), typograficzna poezja e.e. cummingsa, książki Franciszki i Stefana Themersonów, *Mały książę* Antoine'a de Saint-Exupéry (1943), niektóre książki Michela Butora, niektóre utwory pisarzy spod znaku Oulipo (np. *La Disparition* i *Życie instrukcja obsługi* Georges'a Pereca), cykl o Muminkach Tove Jansson, zbudowana z tekstu i fotografii *Willie Masters' Lonesome Wife* W.H. Gassa (1968), *Word Rain* Madeline Gins (1969), powieści graficzne Raymonda Federmana, mezostychy Johna Cage'a, antologie jednostronicowych utworów zebrane przez Richarda Kostelanetza, *Out* Ronalda Sukenicka (1973), składający się z dwóch egzemplarzy – „męskiego" i „żeńskiego" – *Słownik chazarski* Milorada Pavicia (1984), *Очередь* Wladimira Sorokina (1985) czy wreszcie *Płaskorzeźba* Tadeusza Różewicza (1991), w której rękopisy wierszy odgrywają równie istotną rolę jak ich wersje drukowane.

Cechy liberackie odnajdziemy także w wizualnie mniej wyróżniających się utworach, o bardziej architektonicznej strukturze: w przestrzennie zaprojektowanym *Kwartecie aleksandryjskim* Lawrence'a Durrella (1957–60), zbudowanym w znacznej mierze z przypisów *Bladym*



Il. 7. Raymond Queneau, *Sto tysięcy miliardów wierszy*, seria „Liberatura” t. 6

ogniu Vladimira Nabokova (1962), nielinearnej *Grze w klasy* Julio Cortázara (1963), czy precyzyjnie wyliczonych co do słowa późnych tekstach Samuela Becketta.

Z kolei wśród pozycji wydanych już po ogłoszeniu manifestu liberatury w 1999 r., do najgłośniejszych przykładów tego typu twórczości zaliczyć można powieści: *House of Leaves* Marka Z. Danielewskiego (2000) i *La misteriosa fiamma della regina Loana* Umberto Eco (2004), czy wreszcie tom wierszy Güntera Grassa *Letzte Tänze* (2003), z rysunkami autora.

Należy też dodać, że wielu z wymienionych tu twórców zajmowało się także teorią, co w niektórych przypadkach, takich jak esej Butora *Le livre comme objet* (1963), *The Book as a Container of Consciousness* Gassa (1995), czy wstęp do tomu *Aren't You Rather Young To Be Writing Your Memoirs?* B.S. Johnsona (1973), zaowocowało koncepcjami bliskimi liberaturze. Ze względu na konsekwentnie liberacki charakter twórczość tego ostatniego pisarza zasługuje na odrębną uwagę.

Praktycznie wszystkie utwory B.S. Johnsona charakteryzują się typowym raczej dla liberatury niż tradycyjnej powieści podejściem do tekstu, któremu bezwzględnie podporządkowane zostały budowa i układ typograficzny książki.

Dla przykładu: w powieści *Albert Angelo* (1964) pewne treści przekazywane są krojem czcionki, a w kilku kartkach wycięte zostało

okienko. Inna jego powieść – *Trawl* (1966), będąca w całości monologiem wewnętrznym, ma zwężony i lekko wydłużony format, a dla oddania przerw w pracy umysłu zastosowane zostały różnej wielkości spacje.

Z kolei w „komedii geriatrycznej" *House Mother Normal* (1971), dla równoczesnego oddania stanu świadomości dziewięciu postaci autor pisze dziewięć monologów tej samej długości pod względem liczby stron i wersów, dając w ten sposób kilka różnych ujęć tej samej sytuacji.

Owo stopienie tekstu z materialnym nośnikiem swój punkt kulminacyjny osiągnęło w najsłynniejszej książce tego autora – *The Unfortunates* (1969), wydanej w postaci 27 luźnych składek i kartek włożonych do pudełka. Ta nietypowa, aleatoryczna forma książki ma odzwierciedlać rozkład spowodowany chorobą i śmiercią, i chaotyczny sposób funkcjonowania ludzkiej pamięci.

Nie jest to jedyny przykład dzieła literackiego, w którym istotną rolę pełni przybierająca niekonwencjonalny kształt forma książki. Wystarczy wspomnieć opracowany graficznie przez Sonię Delaunay poemat Blaise'a Cendrarsa *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), wydrukowany 12 rodzajami czcionki w różnych kolorach z towarzyszącymi mu abstrakcyjnymi iluminacjami na złożonym w harmonijkę dwumetrowym rulonie papieru; czy wydrukowany na kartkach pociętych na paski, permutacyjny poemat Raymonda Queneau *Cent mille milliards de poèmes* (1961). W obu tych przypadkach pełną realizację idei autora umożliwiło dopiero odejście od klasycznej, kodeksowej budowy tomu.

*

Poza edytorskie konwencje wykraczają też dzieła pierwszych autorów świadomie określających swą twórczość mianem liberatury – niżej podpisanych: Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik, a także Radosława Nowakowskiego, który z liberaturą zaczął swą twórczość z czasem utożsamiać (w tym także utwory zaliczane wcześniej do książek artystycznych).

Nowakowski jest autorem kilkunastu tytułów, z których każdy ma swoją własną, oryginalną konstrukcję: od stworzonej w formie kodeksu z żółtymi kartkami powieści *Ogon słonia* (1981–93), poprzez cykle *Tajna Kronika Sabiny* (1996–2001) i *Nieopisanie świata* (1990–2000), aż po książkę trójkątną *Hasa Rapasa* (1997–2001) i dziesięcioipółmetrową *Ulicę Sienkiewicza* (2003). Nowakowski jest też autorem powieści hipertekstowej *Koniec świata według Emeryka* (2003–2005) oraz poświę-

conego liberaturze *Traktatu Kartkograficznego* (2002). Wraz z Bazarnik i Fajferem był też organizatorem Wystawy Książki Niekonwencjonalnej w Bibliotece Jagiellońskiej (1999), podczas której została po raz pierwszy zaprezentowana idea liberatury.

Natomiast Bazarnik i Fajfer są autorami trójksięgu *Oka-leczenie* (wyd. prototypowe – 2000) oraz *(O)patrzenie* (2003), utworów cechujących się nie tylko oryginalną budową książki, ale również samego tekstu, mającego w przeważającej części strukturę emanacyjną (wynaleziona przez Fajfera nowa forma tekstu, charakteryzująca się wielowarstwową budową, w której tekst zostaje wywiedziony w kilku warstwach z jednego słowa – rodzaj szkatułkowego akrostychu). Oprócz wspomnianych tytułów, strukturę emanacyjną mają też inne utwory Fajfera, wśród nich istniejąca także w animowanej wersji elektronicznej *Ars poetica* (2004) czy książka-butelka *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004). Fajfer jest też autorem licznych poematów-znaków (m.in. cyklu *Portrety artysty*, 1996), poematu-mobilu *siedemnaście liter* (2003) oraz wielu tekstów programowych, Bazarnik natomiast redaktorką tomu *Od Joyce'a do liberatury* (2002) – pierwszej pozycji krytycznoliterackiej poświęconej liberaturze.

Wspólnie założyli też pierwszą Czytelnię Liberatury (Małopolski Instytut Kultury w Krakowie, ul. Karmelicka 27), która zajmuje się gromadzeniem zarówno książek liberackich (często unikatowych), jak i dzieł prekursorskich wobec liberatury. Czytelnia gromadzi również teksty teoretyczne: książki, artykuły, recenzje – bezpośrednio lub pośrednio związane z liberaturą. Organizuje także wykłady i spotkania z twórcami, oraz sprawuje opiekę merytoryczną nad liberacką serią wydawniczą zainicjowaną wraz z interdyscyplinarnym magazynem kulturalno-artystycznym „Ha!art". Celem wydawania tej serii jest nie tylko przybliżenie twórczości współczesnej, ale także klasycznych dzieł liberatury, współtworzących to zjawisko. Zjawisko, w którym słowo styka się z materią, a skrajna awangarda z najodleglejszą tradycją.

Pierwsza publikacja: wersja polskojęzyczna na stronie www.liberatura.art.pl Małopolskiego Instytutu Kultury. Pierwodruk wersji angielskiej jako *A Brief History of Liberature*, w: K. Bazarnik i Z. Fajfer *Liberature*. Kraków: Artpartner, 2005. 12–23. Broszura przygotowana na 5. Symposium on Iconicity in Language and Literature, zorganizowane przez Uniwersytety w Zurychu, Amsterdamie i Krakowie 17–20 marca 2005 na UJ.

W stronę liberatury

1. Literatura totalna

Na wstępie należałoby postawić fundamentalne pytanie: czy utwór literacki to tylko słowa? Czy też czasami coś więcej – powierzchnia kartki, a nawet całej książki?[1]

Odpowiadając twierdząco, mówiąc „tak, utwór literacki to tylko słowa", w dodatku słowa wypowiedziane lub też rozumiane jako zapis mowy, w którym rodzaj i kształt pisma nie odgrywają istotniejszej roli, musimy sobie uświadomić, że poza terytorium literatury (albo na samej jego granicy), znajdzie się szereg dzieł nie do końca spełniających to kryterium. Dzieł, w których autor mówi także poprzez sposób zapisu: układ typograficzny, niekiedy rysunek lub fotografię, wreszcie – taką czy inną budowę tomu, jego kształt czy objętość. *Tristram Shandy* Sterne'a, iluminowane poematy Blake'a, *Rzut kośćmi* Mallarmégo, *Finnegans Wake* Joyce'a, *Cent mille milliards de poèmes* Queneau, *Willie Masters' Lonesome Wife* W.H. Gassa, *The Unfortunates* B.S. Johnsona – to przykłady pierwsze z brzegu[2].

Jeśli natomiast odpowiemy przecząco, jeśli powiemy że „utwór literacki to nie tylko słowa" lub też „nie zawsze wyłącznie słowa", wtedy na dobrze znanym obszarze literatury, wyłoni się (albo raczej zostanie wreszcie dostrzeżony) nowy ląd. Ląd zamieszkiwany przez literackie dzieła, w których słowo – poprzez pismo – zrosło się z materią i związało z przestrzenią.

Owo stopienie z materią i przestrzenią pełni przy tym na tyle poważną funkcję, że zasadne staje się pytanie o przynależność gatunkową i status ontologiczny takich utworów. Czy aby przypadkiem nie mamy już do czynienia z całkiem odrębnym rodzajem literackim – rodzajem, którego cechą konstytutywną byłaby nierozerwalna więź tekstu ze sferą pozawerbalną książki? W dziełach tego rodzaju (a w przeciwieństwie do tzw. „książki artystycznej"), słowo nadal jest najważniejsze, podobnie jak muzyka jest najważniejsza w utworze operowym. Ta analogia z operą wydaje się o tyle trafna, że od-

---

1 Z. Fajfer, *Czas na liberacką Nagrodę Nobla?*, „Dekada Literacka" 5–6 (maj–czerwiec 2003), s. 34–37.

2 K. Bazarnik i Z. Fajfer, *Liberature*, Kraków: Artpartner, 2005.

nosi się do gatunku muzycznego o równie synkretycznym charakterze, gatunku daleko wykraczającego poza sferę czystego dźwięku.

Zastanawiałem się, jak ów projektowany czwarty rodzaj literacki nazwać. Jakiego użyć terminu, aby jego przynależność do dziedziny literatury była oczywista, a zarazem odsłoniła się przestrzeń dla książki. Książki rozumianej już nie jako zewnętrzny wobec dzieła, obojętny futerał na słowa, lecz tegoż dzieła integralny składnik. Tak zrodził się koncept liberatury (od łac. *liber* – 'książka', a także 'wolny'). Liberatury, czyli literatury totalnej, w której tekst i przestrzeń książki stanowią nierozerwalną całość[3].

2. O formach znaczących i takich sobie

Z powyższego wstępu można by odnieść wrażenie, że liberatura to wykoncypowana za biurkiem teoria, w myśl której powstają później liberackie artefakty. Nic podobnego. Słusznie kiedyś zauważył T.S. Eliot, że teorie poety powinny wynikać raczej z jego praktyki poetyckiej, a nie odwrotnie. Przeciwnie niż w życiu, gdzie dorabianie teorii do czynów nie jest czymś specjalnie chwalebnym, w sztuce, w prawdziwej sztuce zawsze mamy do czynienia ze swoistym „dorabianiem teorii". Inaczej mówiąc – z autorefleksją. Podobnie było tutaj. Do koncepcji liberatury dochodziłem intuicyjnie, po omacku. Jeśli nawet odkryta tu została jakaś Ameryka, czy też tylko nazwana, to i tak pierwotnym celem były Indie.

A co tymi „Indiami" miało być?

Książka pod tytułem *Oka-leczenie*.

Ale książka z tekstem zupełnie nowego rodzaju.

Mianowicie tekstem… niewidzialnym.

Jest pewnym paradoksem, że punktem wyjścia dla materialnej, wizualnej i przestrzennej liberatury, było dążenie do napisania tekstu niewidzialnego, bytującego w jakimś innym wymiarze przestrzeni.

Zapytać można: po co pisać teksty niewidzialne? I co to znaczy „tekst niewidzialny"? Do czego był mi taki tekst potrzebny, czemu miałby służyć? O ile w ogóle ma czemuś służyć.

---

3 W proponowanym tu znaczeniu termin „liberatura" został zastosowany po raz pierwszy w artykule *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich* (Z. Fajfer, „Dekada Literacka" 5–6 (30.06.1999), s. 8–9). Jego angielski przekład pt. *Liberature (appendix to a dictionary of literary terms*) ukazał się w broszurze K. Bazarnik i Z. Fajfera *Liberature*. Por. również Z. Fajfer (2002), *„~~liryka, epika, dramat,~~ liberatura"*, w: *Od Joyce'a do liberatury*, red. K. Bazarnik, Kraków: Universitas, 2002, s. 233–239.

Otóż powody dla spełnienia takiej zachcianki miałem liczne. Nie jestem zwolennikiem literackich zabaw w stylu Oulipo (choć chylę czoła przed Queneau czy Perekiem), wymyślania czy uprawiania jakiejś formy tylko ze względu na jej stopień trudności albo panującą modę. Pisanie sonetów, sestyn czy lipogramów dla nich samych uważam za zajęcie jałowe, nawet jeśli na tej glebie od czasu do czasu coś wyrośnie.

Musimy być świadomi, że forma zawsze coś komunikuje. Samą swoją strukturą, niezależnie od słów. Chodzi więc o to, aby przekaz idący od formy nie był czymś zewnętrznym, czymś przygodnym, ustalonym arbitralnie, lecz wynikał z najgłębszej istoty dzieła. A jest to bardzo trudne, gdy używamy formy skonwencjonalizowanej – konwencja to często śmierć formy. Co nie znaczy, że skonwencjonalizowana forma nie może ożyć.

Bo o tym, że formy umierają, wiemy doskonale. Wystarczy przejść się po cmentarzysku poezji, by zobaczyć te niezwykle kunsztowne nagrobki. Z perspektywy współczesnego czytelnika wydaje się, że znacznie lepiej się bronią utwory wyzwolone z ograniczeń rymu czy rygorystycznego metrum. Lepszą gwarancją względnej ponadczasowości wydaje się pewnego rodzaju bezformie niż najbardziej nawet kunsztowna struktura. Spośród dzieł o wysokim stopniu sformalizowania, przypadków podobnych do *Boskiej Komedii*, gdzie forma została skorelowana z treścią w stopniu tak absolutnym, że jej odporność na upływ czasu jest gwarantowana, odnajdziemy niewiele. Odnajdziemy je tylko tam, gdzie forma sama też jest elementem przekazu. Być może więc rozwój literatury (o ile w ogóle można stwierdzić jakiś „rozwój") nie polega na przekształcaniu tradycyjnych form, lecz raczej na stopniowym od nich odchodzeniu, porzucaniu ich na rzecz coraz bardziej swobodnej ekspresji?

Oczywiście stan zupełnej bezforemności też nie jest możliwy, gdyż nawet wtedy mielibyśmy do czynienia z jakąś formą. Nie o to mi zresztą chodzi. Chodzi o sytuację, gdy forma nie jest martwą konwencją, lecz czymś żywym. A czymś żywym forma może być tylko wtedy, gdy jest jednocześnie treścią.

To właśnie Beckett miał na myśli mówiąc o *Finnegans Wake*, że: „pisarstwo Joyce'a nie jest o czymś, ono samo jest tym czymś. [...] Kiedy chodzi o sen, słowa idą spać. [...] Kiedy szaleje sens, szaleją i słowa"[4]. Można to zresztą rozciągnąć na całą twórczość prozatorską Joyce'a, który umiejętność dostosowania stylu do treści wzniósł na poziom rzadkiej doskonałości. Sam Beckett, lokując się ze swoim

4 S. Beckett, *Wierność przegranej*, tłum. A. Libera, Kraków: Znak, 1999, s. 18–19.

„antystylem" na antypodach Joyce'owskiej maestrii, również osiągnął tę doskonałość. Także Kafka, który nie mógł swym męczącym książkom – *Procesowi* i *Zamkowi*, nadać lepszej, bardziej prawdziwej formy, jak właśnie pozostawiając je w stanie nieukończonym.

Powyższe przykłady można uznać za modelowe przypadki jedności treści i formy. Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że postulowana tu żywa forma może wchodzić ze słowem w rozmaite relacje, nie tylko ścisłego przylegania. Forma może tak zwaną „treść" (biorę to słowo w cudzysłów, ponieważ w tym przypadku konwencjonalny podział na treść i formę znika) nie tylko naśladować, ale również dopełniać, komentować, a nawet jej przeczyć. Nigdy jednak nie jest neutralna, zawsze współtworzy przekaz. Niekiedy powstają też relacje niezwykle trudne do określenia, gdy mamy do czynienia z utworami na tyle wieloznacznymi, że ich treść wymyka się interpretacjom, a co za tym idzie, wymyka się ocenie również jej stosunek do formy.

Chciałbym jednak wyraźnie podkreślić, że zamierzona znaczeniowość formy jeszcze nie gwarantuje żywotności dzieła. Bywa wręcz na odwrót. Mam tu na myśli chociażby niektóre Apollinaire'owskie tautologie zwane kaligramami – nie pozostawiające zbyt wiele miejsca dla wyobraźni krawaty, serca czy mandoliny. Albo też nie mniej tautologiczne przykłady poezji konkretnej, żeby nie powiedzieć – zbyt konkretnej, zbyt szybko wyczerpującej swój konceptualny potencjał (np. banalne „Zapominanie" Dróżdża, w przeciwieństwie do intrygującego „Mikro Makro" tego samego autora). Co wcale nie znaczy, że tautologie są wyłącznie złe. Gdybym tak myślał, nie tworzyłbym portretów Joyce'a (1998) z liter jego nazwiska, ani też nie nadawałbym swoim utworom takich tytułów jak *siedemnaście liter* (2003). Sądzę tylko, że to wielka sztuka stworzyć kaligram, który nie zabija poezji. Oka trzeba używać bardzo ostrożnie.



Ilustracja 1. Zenon Fajfer, *Portret artysty*, poemat-znak (1998).

Od lewej: *Portret artysty z czasów prenatalnych (1881), Portret artysty z czasów dojrzewania (1904), Portret artysty wieku dojrzałego (1922), Portret artysty – maska pośmiertna (1941).*

Tak, oka trzeba używać nad wyraz ostrożnie. A czy można je oszukać, zniknąć mu z pola widzenia? Tym pytaniem wróciliśmy do idei pisania tekstu niewidzialnego[5].

3. Podglądanie nie-widzialnego

Do tej pory znany był chyba tylko jeden niewidzialny tekst, mianowicie druga, celowo nie napisana część *Traktatu logiczno-filozoficznego*. Swojemu niedoszłemu wydawcy Wittgenstein całkiem serio wyjaśniał, że jego książka składa się z dwóch części: pierwszej – napisanej, oraz drugiej, na którą składa się wszystko to, czego nie napisał. I że to właśnie ta druga część jest ważna, w niej – milcząc – zawarł wszystko to, o czym inni tylko bezradnie „paplają"[6].

Zaczynając pracę nad *Oka-leczeniem*, a był to przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, Wittgensteina jeszcze nie znałem. Jednak pobudki, jakie mną kierowały, były pod wieloma względami podobne z jedną istotną różnicą: czułem, że tego, co chcę wyrazić, nie można oddać ani za pomocą samych tylko słów, ani uciekając się wyłącznie do milczenia. Chciałem opisać niewyrażalne – opisać narodziny i śmierć. Dotknąć samego momentu odchodzenia i przychodzenia, obu biegunów tej wielkiej tajemnicy.

Co jednak pozostaje pisarzowi, który nie wierzy w wystarczający potencjał języka, ani też w magię samego milczenia? Długo nie miałem żadnego pomysłu. Aż do roku 93, kiedy umarł mój ojciec a niedługo później urodził się syn. Przez półtora miesiąca żyłem w bardzo dziwnym stanie, miałem wrażenie, jakby obaj byli cały czas gdzieś obok. Wreszcie, będąc świadkiem porodu, widząc jak się wyłania to, co do tej pory było tak starannie ukryte, zrozumiałem, że mój tekst też musi być ukryty. Nabrałem przekonania, że ani śmierci ani narodzin nie można wyrazić w inny sposób, o ile w ogóle można wyrazić.

Zależało mi na ikoniczności doskonałej: aby to, co w zwykłym ludzkim doświadczeniu niewidzialne, pozostało niewidzialne także dla czytelnika. Czułem, że tylko wtedy będzie to prawdziwe. Niewidzialne, a jednak możliwe do zobaczenia – dodajmy od razu. Jak dziecko w łonie matki albo mocno intrygująca zawartość maminej torebki czy zamkniętej na klucz szafy. Nie mówiąc już o odległych

---

5 Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna (Aneks do „Aneksu do słownika terminów literackich")*, „FA-art." 4 (2001), s. 10–17.

6 R. Monk, *Ludwig Wittgenstein. Powinność geniusza*, tłum. A. Lipszyc, Ł. Sommer, Warszawa: Wydawnictwo KR, 2003, s. 201–202.

gwiazdach i wnętrzach atomów, niemożliwych do zobaczenia bez odpowiednich przyrządów. Ale do tego konieczny jest jakiś nowy wymiar tekstu, jakaś nowa forma. Forma umożliwiająca umieszczanie słów w innej przestrzeni, czy też – mówiąc bardziej precyzyjnie – umożliwiająca s t w o r z e n i e tej przestrzeni.

Zacząłem obmyślać różne metody szyfrowania słów, wreszcie po paru miesiącach wpadłem na pomysł rozwiązania problemu. Formą, po której tak wiele sobie obiecywałem, było coś, co nazwałem emanacjonizmem – rodzaj szkatułkowego akrostychu, z kilkoma warstwami zwiniętego tekstu. Od tradycyjnego akrostychu emanacjonizm różni się tym, że powinno się czytać inicjały słów (wszystkich słów ze wszystkich kolejno wyłaniających się warstw), a nie tylko linijek, a całość jest wielowymiarową strukturą, sprowadzalną do bezwymiarowego punktu.

Co to znaczy? Wyobraźmy sobie tekst, którego słowa zaczynają znikać, zostają tylko ich pierwsze litery. Z nich układa się nowy tekst, a z niego w analogiczny sposób kolejny, aż wreszcie cały utwór, niczym zapadająca się w sobie gwiazda, kurczy się do jednego słowa.

Jak to w praktyce wygląda proponuję prześledzić na przykładzie powstałego dziesięć lat później wiersza „Ars poetica" (2004)[7], istniejącego także w wersji elektronicznej:

---

7 W wersji statycznej *Ars poetica* ukazała się dwukrotnie w piśmie „Portret", jako część poematu *dwadzieścia jeden liter*. Pierwsza publikacja (nr 16–17/2004) zawierała jednak tak zasadnicze błędy edytorskie, że konieczne było ponowne wydrukowanie całego utworu (nr 18/2004). Nie ma jednak tego złego, co by na dobre nie wyszło: porównanie obu publikacji może służyć za modelowy przykład na to, jak wielka w liberaturze odpowiedzialność ciąży na wydawcy i drukarzu, i jak wielkie znaczenie może mieć nawet najdrobniejszy błąd, często niedostrzegalny w innego typu utworach literackich. Natomiast wersja kinetyczna poematu, która swoją premierę miała 18 marca 2005 r. podczas Fifth International Symposium „Iconicity in Language and Literature" w Krakowie, dostępna jest w internetowym wydaniu „Portretu" (http://www.portret.org.pl/_4/online_04.html) oraz na stronie internetowej Czytelni Liberatury (www.liberatura.pl). O związkach liberatury z medium komputerowym pisałem w artykule *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu* („Ha!art" 14 (2003), s. -10 – -1, paginacja ujemna), który zwrócił uwagę krytyków zajmujących się elektroniczną hiperfikcją i przedrukowany został w książce *Liternet.pl* (red. P. Marecki, Kraków: Rabid, 2003).

To wszystko? Ocean i mewy, i
wszystko inne. Dzbanek z iluzjami. Entuzjazm ćmy
opiekanej czarnym złotem. Ale… Miłość i
inne niewygody. Agni, czas zacząć ekpyrosis. Jedz
moje inicjały. Eksplozja ćmysłów
i na nowym ekranie

[Ars poetica]

obejrzą cię znów. Yoricku,
czaszka Hamleta. Oczami duszy. Źle
z oczami. Boże, ale ciemno. Zobaczyć
astralne litery, eteryczne
metrum. Oczami innymi. Mroczną intrygę
intelektu.

Il. 2–6. Inwolucja tekstu emanacyjnego na przykładzie wiersza *Ars poetica*

T w O i m i
w i D z i E ć
o c z A M i
i n A c z e J
m i E ć
i n n e

o c z Y
c H O d Ź
z o B a c Z
a l e
m O i M i
i

TwOimi

wiDziEć

oczAMi

inAczeJ

miEć

inne

oczY

cHOdŹ

zoBacZ

ale

mOiMi

i

T
w
o
i
m
i

o
c
z
a
m
i

T

o

Teraz cała historia się powtarza, tyle że w odwrotnym kierunku: słowo, niczym pająk, wysnuwa z siebie kilkuwarstwowy tekst, z którego w ostatecznym kształcie widzialna jest tylko górna warstwa – reszta egzystuje w jakiejś wirtualnej przestrzeni.

Taką właśnie wielowymiarową formę ma tekst w *Oka-leczeniu*, książce, którą stworzyłem wspólnie z Katarzyną Bazarnik. Ponieważ utwór ten nie został jeszcze oficjalnie wydany i istnieje jedynie w 9 prototypowych egzemplarzach przygotowanych w 2000 roku, pozwolę sobie teraz nieco o nim opowiedzieć.



Il. 7. Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik, *Oka-leczenie*.
Wydanie pierwsze, Kraków 2009.

Oka-leczenie, którego najstarszy fragment pochodzi z roku 1988, przeszło szereg metamorfoz, zanim ostatecznie przybrało formę trójksięgu, czyli złączonych ze sobą trzech tomów, w ten sposób, że środkowy znajduje się po przeciwnej stronie niż pozostałe. Otóż w jednej z owych ksiąg mamy scenę śmierci. Dookoła łóżka umierającego ojca gromadzi się bliższa i dalsza rodzina. Jedni milczą, inni płaczą, jeszcze inni rozmawiają. O wszystkim – pytania o stan zdrowia mieszają się z dialogami o pracy, rodzinnych kłopotach czy polityce. Z umierającym nie ma już praktycznie żadnego kontaktu, lecz niektórzy wciąż jeszcze się łudzą, drzemią w nich resztki nadziei. Czytelnik ma przed oczyma bardzo realistyczną scenę zbudowaną z samych głosów: banalnych dialogów, trywialnych uwag, patetycznych gestów, pretensji i wyrazów współczucia. Dla rozróżnienia każda postać ma swoją

własną czcionkę, dostosowaną do płci, wieku i barwy głosu, nie ma natomiast żadnego narratora, żadnego komentarza.

Poza dwoma dyskretnymi typograficznymi wskazówkami, nie ma też prawie niczego, co kazałoby się domyślać, że ta historia ma jakieś drugie dno. Przed oczami czytelnika nie roztacza się widok rozwijających się i zwijających tekstów, jak to zostało pokazane w „Ars poetice" czy w naszej innej wspólnej książce – *(O)patrzeniu* (2003). To, co ma być niewidzialne, do końca pozostaje niewidzialne.

Jedynie czytelnik jest władny ów ukryty wymiar na światło dzienne wydobyć, rozplątać go i rozwinąć. Dopiero gdy zejdzie w dolne partie tekstu i zacznie czytać pierwsze litery słów, wtedy odsłoni się sfera, w której przebywa jaźń pogrążonego w śpiączce człowieka. Wprawdzie docierają do niego przebijające się z górnej warstwy strzępy rozmów, lecz nie jest on już w stanie nawiązać z nikim kontaktu. To już koniec, z którego nikt dookoła nie zdaje sobie jeszcze sprawy. Lektura pierwszej niewidzialnej warstwy jest dokładnie momentem umierania, momentem przechodzenia na drugą stronę, chwilą Pomiędzy. Wraz z zejściem w jeszcze niższe rejony następuje coś w rodzaju oderwania duszy od ciała i wędrówki w zaświatach. Wreszcie, z chwilą dotarcia do słowa, z którego wygenerowany został cały tekst, następuje ponowne poczęcie i rozpoczyna się wędrówka w kierunku ponownych narodzin.

W drugiej księdze mamy do czynienia z identyczną strukturą i sceną rozgrywającą się również tylko w dialogach. Tym razem tekst niewidzialny jest formalnym analogonem życia płodowego i rozwoju dziecka – od zygoty aż po w pełni ukształtowany organizm. Dziecko pozostaje jednak cały czas w ukryciu, w łonie tekstu-matki. Przeciągającą się, naturalistyczną scenę porodu może zakończyć tylko interwencja czytelnika, który musi odegrać rolę akuszerki i samemu to dziecko na świat wydobyć.

Oba niewidzialne teksty są identycznej długości i liczą łącznie 642 słowa – zupełnie wystarczająco do rozwinięcia niewidzialnej struktury w prawdziwą opowieść (mniej więcej tyle słów liczy np. *Rzut kośćmi*). Owa zwinięta, symetryczna struktura przypomina spiralnie skręconą sieć czy tkaninę o dość paradoksalnych właściwościach. A wraz z wymiarem widzialnym tekstu tworzy całość, dla której znacznie bardziej adekwatne od literaturoznawczych opisów, wydają się koncepcje ezoteryczne: tantryczne, buddyjskie, taoistyczne czy pitagorejskie, Cimcum kabalistów, albo też teoria ukrytego porządku (*The Implicate Order*) stworzona przez amerykańskiego fizyka Davida Bohma, w myśl której wszechświat

jest niepodzielną kwantową całością zwiniętą w każdej ze swych części[8].

Oprócz tego w „agonalnej" części *Oka-leczenia* jest jeszcze jeden niewidzialny tekst, prowadzący do środkowego tomu znajdującego się po drugiej stronie trójksięgu (albo też do zupełnie innej książki – wspomnianego już *(O)patrzenia*). W środkowym tomie mamy połączenie dwóch tekstów dwóch różnych autorów: pierwszy z nich to krótki sześciolinijkowy wiersz, drugi to jedno słowo imitujące kardiogram. Oba napisane są pismem ręcznym, białymi literami na czarnym tle. Teksty te pulsują i przenikają się nawzajem, tworząc na przestrzeni 64 stron prawdziwą Księgę Przemian, strukturę dynamiczną i statyczną zarazem, gdyż mamy tu do czynienia z ruchem wyłącznie wertykalnym. Słowo pisane, nagie w porównaniu ze słowami ubranymi w czcionkę drukarską, odsłania tu jeszcze inny, prawdopodobnie najbardziej intymny wymiar *Oka-leczenia*.

4. Ciało do czytania

Mówiąc o piśmie, którego w *Oka-leczeniu* jest co najmniej kilka rodzajów[9], dotarliśmy wreszcie do obiecanej liberatury. Otóż w trakcie pisania tekstu niewidzialnego, prawdziwie materialnego znaczenia nabrało dla mnie jego fizyczne podłoże – czyli tekst widzialny. Wi-

8 Dla Bohma „podstawową rzeczywistością jest niepodzielna kwantowa więź całego wszechświata", którą cechuje „ukryty" albo „zwinięty" porządek (por. F. Capra, *Tao fizyki*, tłum. P. Macura, Kraków: Nomos, 1994, s. 144). Jego zdaniem „zrozumienie porządku ukrytego pozwoli nie tylko lepiej zrozumieć prawdopodobieństwo w fizyce kwantowej, ale również umożliwi wyprowadzenie podstawowych własności relatywistycznej czasoprzestrzeni. Tak więc teoria ukrytego porządku powinna dostarczyć jednolitej podstawy dla teorii kwantów oraz teorii względności" (tamże, s. 313). W myśl tej teorii, uporządkowany na ukrytym poziomie wszechświat ma naturę dynamiczną, która przejawia się w nieustannym zwijaniu i rozwijaniu wszystkich jego elementów (z czasem i przestrzenią włącznie), a całość zawiera się w każdej ze swych części. Poprzez analogię z hologramem, a dla oddania dynamiki procesu zwijania i rozwijania się owego ukrytego porządku, Bohm ukuł pojęcie „holoruchu". Z niego to mają wypływać wszystkie materialne formy występujące we wszechświecie. Istotnym novum jego koncepcji jest to, iż w przeciwieństwie do większości fizyków, amerykański uczony kluczową rolę w tych procesach przyznaje świadomości, która jego zdaniem – jako podstawowy aspekt wszechświata – powinna być uwzględniana w teorii zjawisk fizycznych. Jak pisze Capra: „Bohm doszedł do wniosku, że aby zrozumieć ukryty porządek, trzeba uznać świadomość za zasadniczą cechę holoruchu i w sposób jednoznaczny ująć ją w teorii. Umysł i materię uważa on za współzależne, ale nie połączone relacjami przyczynowymi. Są one wzajemnie zwijającymi się projekcjami wyższej rzeczywistości, która nie jest ani materią, ani świadomością" (tamże, s. 313). Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że mówimy z Bohmem mniej więcej o tym samym – on za pomocą matematycznych równań, ja – środkami literackimi.

9 Z. Fajfer, *Po czym odróżnić liberaturę od literatury (wybrane szczegóły anatomiczne)*, „Portret" 16–17 (2004), s. 120–122.

dzialny tekst stał się ciałem, już nie mogłem go dłużej traktować jak przeźroczyste medium.

Każde ciało zajmuje jakąś przestrzeń. W przypadku ciała tak specyficznego przestrzenią będzie powierzchnia kartki i cała książka. Tym samym książka również przestała być dla mnie neutralnym medium – stała się częścią dzieła, za którą poczułem się w pełni odpowiedzialny. Poczułem, że tę przestrzeń mogę w dowolny sposób zapełniać, a nawet kreować. Od podstaw, od samych fundamentów. Od ustalenia kształtu, formatu i objętości. Jak twórca teatralny, który tworzenie spektaklu zaczyna od nakreślenia pola gry i ustalenia podstawowych relacji przestrzennych między sceną a widownią[10]. Albo, gdy zaistnieje taka potrzeba – od wybudowania teatru.

Bo scena może być dosłownie wszędzie i widz musi być na to przygotowany. Podobnie jest z książką. Czytelnik również musi być na to przygotowany.

Tak więc, zupełnie dla mnie niespodziewanie, stałem się pisarzem, dla którego, oprócz języka, tworzywem jest także pismo i kartka papieru. Zacząłem więc nad tym pismem medytować. Nad jego fascynującą historią i bogactwem rodzajów. Nad krojami czcionek, nad ich wielkością i rozłożeniem na stronie. Jaki przekaz niesie czcionka jednoelementowa, a jaki dwuelementowa. Co mówi pismo drukowane, a co ręczne. Co by było, gdybyśmy to pismo odwrócili. Albo zapisali pionowo. Albo zrobili ze słowa obraz, powiedzmy słowo „denat" zapisali tak: .

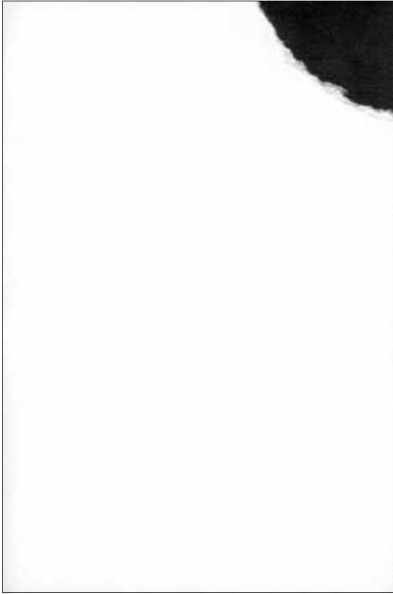
I jakim kolorem zapisali? Czarnym? A może na odwrót? Może białym? Zmiana koloru pisma i koloru tła sprawi, że zobaczymy wreszcie stronę, na której tekst się znajduje. Jej kolor i kształt. I poczujemy w dotyku jej lśniącą, gładką skórę. A niekiedy bardziej szorstką i pomarszczoną, pokrytą maleńkimi włoskami. Czasami nawet znajdziemy jakiś pieprzyk i niekoniecznie nazwiemy go skazą papieru[11].

Kartka papieru nie jest przeźroczysta, to tylko pozory. I już nie może dłużej udawać, że jej tutaj nie ma. Jest. Była cały czas. Była i pachniała. Jeśli będę chciał stronę przeźroczystą, to użyję kalki. A jeśli całkiem przeźroczystą, to będę drukował na folii i oprawię w szkło. Tekst zawiśnie w powietrzu, a czytelnik będzie mógł patrzeć na jego członki jak (być może) Pan Bóg patrzy na nas przez ozonową dziurę.

---

10 Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, s. 9

11 Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*, „Ha!art" 15 (2003), s. 9.





Il. 8. Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer, *(O)patrzenie*. Kraków 2003.
Il. 9. Zenon Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę*. Kraków 2004.

W co oprawię? W szkło? Czemu nie? Kto powiedział, że książka musi zawsze wyglądać jak „książka”? Przecież to tylko konwencja, której wszyscy bezwiednie się poddają. A liberatura to wolność od konwencji, „to książka nie spętana ograniczeniami narzuconymi przez reguły, kanony, krytyków”[12].

Książka może przybierać dowolny wygląd i być zbudowana z dowolnego materiału. Może wyglądać jak *Oka-leczenie*, i może też być rzeczywiście okaleczona – oderwany prawy górny róg okładki *(O)patrzenia* czeka na swoich czytelników. Może wyglądać nawet jak butelka. Więcej, może być butelką. *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004) to książka jak każda inna. Książka, która nie może wyglądać inaczej. To tekst zmusza ją do takiego wyglądu[13].

I *Oka-leczenie* też nie może wyglądać inaczej, musiało przybrać formę trójksięgu. Trójca. Triada. Trimurti. Gdyby wydrukować tę książkę w trzech odrębnych tomach, albo w jednym, podzielonym na trzy części, znaczenie byłoby zupełnie inne. W tym sensie wolności żadnej nie ma. I żadnego przypadku.

12 K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce'a do liberatury (zamiast wstępu),* w: *Od Joyce'a do liberatury*, Kraków: Universitas, 2002, s. v–xvi, i K. Bazarnik *Krótkie wprowadzenie do liberatury*, „Er(r)go” 7 (2003), s. 123–137.

13 Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*, „Ha!art” 15 (2003), s. 9.

Akt twórczy (często) zaczyna się od obmyślenia budowy książki, a akt czytania (zawsze) od wzięcia tej książki do ręki. Inna budowa książki to inna fizyka. Tekst niewidzialny to meta-fizyka. Gdzieś pomiędzy znajduje się czytelnik, który na nowo uczy się składania liter.

Pierwodruk: *W stronę liberatury*, w: *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*. Red. Elżbieta Tabakowska. Kraków: Universitas, 2006. 161–179. Artykuł oparty na wystąpieniu podczas 5. Symposium on Iconicity in Language and Literature, zorganizowanym przez Uniwersytety w Zurychu, Amsterdamie i Krakowie 17–20 marca 2005 na UJ.

Liberum veto?

Odautorski komentarz do tekstu „Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich"

Od napisania tamtego eseju-manifestu upłynęło sześć lat. W dobie zegarów atomowych, sześć lat to już niemal cała epoka. Wiele się w tym czasie wydarzyło: liberaturę zaczęto wydawać[1], dyskutować i pisać o niej, w Krakowie powstała Czytelnia Liberatury[2], rośnie zainteresowanie tym zjawiskiem za granicą. Sporo się też zmieniło. Na pewne rzeczy (książrzeczy) patrzę teraz inaczej – stąd potrzeba napisania niniejszego komentarza.

Zacznę od pozytywów. Rzeczony tekst nie tylko wprowadził całkiem przydatny termin, ale również zapoczątkował refleksję krytyczną na temat jego desygnatów, połączoną z rewizją podstawowych pojęć literaturoznawstwa. Z chwilą, gdy został opublikowany na łamach „Dekady Literackiej", zjawisko nazwane przeze mnie liberaturą uzyskało swą tożsamość. Zaczęło być odróżniane od zjawisk pozornie bliskich (książka artystyczna czy bibliofilska) i dostrzegane na – wydawałoby się dobrze już rozpoznanym – obszarze tradycyjnie pojmowanej literatury.

Jednak zarysowany w „Dekadzie Literackiej" koncept liberatury nie sprowadzał się tylko do wymyślenia nowego pojęcia. Nie wprowadzenie nowego terminu było w tym wszystkim najważniejsze, lecz idea, która za nim stała – idea dzieła totalnego, w którym pisarz czy poeta „mówi" całą książką[3]. Idea nienowa, nigdy jednak nie zrealizowana w pełni.

---

1 W 2003 r. interdyscyplinarny magazyn kulturalno-artystyczny „Ha!art" uruchomił serię wydawniczą „Liberatura". Dotychczas ukazały się: *(O)patrzenie* Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera (Krakowska Alternatywa 2003) oraz *Spoglądając przez ozonową dziurę* Fajfera (Korporacja Ha!art 2004) [także w wersji angielskiej, pod tytułem *But Eyeing Like Ozone Whole*, w przekładzie Krzysztofa Bartnickiego]. Aktualnie przygotowywany jest do druku *Rzut kośćmi* Stéphane'a Mallarmégo, w przekładzie Tomasza Różyckiego, ze wstępem prof. Michała Pawła Markowskiego.

2 Powstała w 2002 r. Czytelnia Liberatury działa przy Małopolskim Instytucie Kultury, Rynek Gł. 25 w Krakowie [obecnie ul. Karmelicka 27 – przyp. red.].

3 Z czasem zorientowałem się, że terminu „liberatura" używano już wcześniej, jednak w zupełnie innym znaczeniu: jako „literatura wyzwalająca" (*liberating literature*). Moja koncepcja liberatury jako obiektywnie postrzeganego, odrębnego rodzaju literackiego, w którym tekst tworzy organiczną całość z książką, z tak rozumianą „liberaturą" ma niewiele wspólnego – homonimię spowodowało podwójne znaczenie łacińskiego *liber*. Przykład ten pokazuje, że

Dodatkowo, powodował mną zamysł zmierzenia się z artystycznymi i naukowymi przesądami, wynikającymi z przyjmowania przez krytyków i teoretyków nadmiernie idealistycznych przesłanek, ignorujących materialną, wizualną i przestrzenną stronę dzieła literackiego. Moją ambicją była korekta w opisie całej dotychczasowej literatury: korekta dość przewrotna, bo zrobiona za pomocą literówki. Przy czym istotną nowością było nie tyle zwrócenie uwagi na pozawerbalną stronę utworu literackiego, na rolę pisma i książki (robiono to już przede mną), lecz raczej stwierdzenie, iż owo zrośnięcie się słowa z materią i przestrzenią jest faktem na tyle doniosłym, że wymaga skorygowania kanonicznego trójpodziału rodzajów literackich i uznania liberatury za rodzaj czwarty. (Bądź też zastąpienia go jakimś bardziej adekwatnym ujęciem literatury, gdyż w obecnym nie tylko liberatura ma kłopot się odnaleźć. Takie odchodzenie od starych teorii i zastępowanie ich nowymi, bardziej przystającymi do współczesnej wiedzy i wrażliwości, jest w nauce rzeczą zupełnie naturalną).

Jakie byłyby zatem podstawowe wyróżniki rodzajowe postulowanego czwartego rodzaju? Aby odpowiedzieć na to pytanie, raz jeszcze sięgnijmy po inkryminowany *Słownik terminów literackich* i przyjrzyjmy się kryteriom stosowanym w europejskim literaturoznawstwie:

1. sposób uzewnętrzniania się podmiotu literackiego (w liryce jest to podmiot liryczny, w epice narrator, natomiast dramat nadrzędnego podmiotu nie posiada);
2. kompozycja świata przedstawionego (liryka – afabularność, epika – fabuła, dramat – akcja);
3. budowa językowo-stylistyczna dzieła (odpowiednio: monolog liryczny, narracja oraz dialog).

Powyższy schemat spróbujmy teraz zastosować do opisu cech rodzajowych liberatury:

1. ze względu na całkowitą dowolność gatunkową tekstu w dziele liberackim, należałoby stwierdzić, że podmiot literacki może się ujawniać na każdy z wyżej wymienionych sposobów;
2. ze względu na jedność tekstu i przestrzeni zapisu, za inherentną część świata przedstawionego należałoby uznać świat przedstawia-

sama nazwa jest w istocie sprawą drugorzędną, byle trafiała w sedno (np. głównie kwestie brzmieniowe zaważyły, że „liberatura" zwyciężyła z „liberyką", którą pierwotnie również brałem pod uwagę).

jący: książkę, a w przypadku krótszych utworów np. powierzchnię kartki;

3. podobnie jak w punkcie 1. – styl dzieła może być najzupełniej dowolny, natomiast istotne są także cechy pisma czy materialnego podłoża; w konsekwencji: analizując utwór liberacki, oprócz sfery werbalnej, należałoby uwzględniać także układ typograficzny i budowę tomu.

Jak widać, słownikowy opis kategorii „rodzaj literacki" dałoby się bez większego trudu poszerzyć o projektowany tu czwarty rodzaj, co dowodzi, że, mimo całej mojej krytyki, po odpowiednich modyfikacjach słownik ten nadawałby się także do opisu liberatury.

A jeśli kogoś irytowałby „nieczysty", „hybrydowy" charakter owego czwartego rodzaju, to chciałbym zauważyć, że z podobnie nieczystą, hybrydową materią mają do czynienia muzykolodzy biorący na warsztat dzieło operowe. Jednak nikomu przy zdrowych zmysłach nie przyjdzie do głowy wyrzucać opery poza dziedzinę muzyki, ani też ogałacać utworu operowego z elementów pozamuzycznych. Tego samego życzę teoretykom literatury: aby pogodzili się z istnieniem dzieł wykraczających poza sferę słowa mówionego czy pisanego i zmierzyli z przestrzenią, w której słowo to egzystuje i która do owego słowa przynależy.

*

Aby zmienić opis, trzeba zmienić sposób postrzegania. Aby pewne rzeczy wiedzieć, trzeba je najpierw widzieć. Niektórym przychodzi to w miarę łatwo, innym potrzebne jest oka-leczenie.

Wiedza i widzenie to nie tylko podobieństwo brzmienia, a oka-leczenie to nie tylko gra słów. Celowo używam tego oksymorонicznego kalamburu, gdyż pierwszy tekst o liberaturze był w chwili powstawania czymś na kształt komentarza do *Oka-leczenia*, pewnego rodzaju summą przemyśleń na temat tego, czym jest lub może być dzieło literackie[4]. Zwłaszcza takie, któremu daleko do statusu bytu odcieleśnionego, za jaki zwykło się uważać statystycznego obywatela państwa o nazwie Literatura.

Aby jednak w tekście Zenona nie obyło się bez paradoksów: także w kwestii owej bezcielesności dzieła literackiego nad wyraz cielesne *Oka-leczenie* (i większość moich późniejszych utworów) ma całkiem

---

4 Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik, *Oka-leczenie*. Książka powstawała w latach 1988–1999, wydanie prototypowe ukazało się w nakładzie 9 egzemplarzy (Kraków 2000).

sporo do powiedzenia. Mam na myśli bezcielesność nie wynikającą z nawyku ignorowania strony graficznej tekstu, lecz tę prawdziwą – bezcielesność istniejących wirtualnie, oczekujących na konkretyzację ze strony czytelnika[5], niewidzialnych warstw tekstu emanacyjnego[6]. Bezcielesność wyższego rzędu.

Oka-leczenie wniosło też istotny wkład do modnych ostatnio zagadnień interaktywności i nielinearności: zarówno poprzez otwartą, trójdzielną budowę książki, jak i – a może przede wszystkim – formę samego tekstu. [. . .] Jest to jednak interaktywność innego rodzaju niż danie odbiorcy swobody w podejmowaniu decyzji co do kolejności lektury poszczególnych fragmentów tekstu. Przeciwnie, tutaj czytelnik zmuszony jest do lektury bardzo sumiennej, do czytania z dokładnością do jednej tysięcznej litery (nie, nie przesadzam).

Czy to jest owo mityczne, obiecywane czytelnikom (i innym literatom) „Eldorado"? Kiedyś tak myślałem, dając temu nawet wyraz na łamach *FA-artu* w swoistym aneksie do „Aneksu do słownika terminów literackich", pod tytułem „Liberatura czyli literatura totalna"[7]. Teraz jednak w żadne takie złote środki i uniwersalne recepty nie wierzę. I jeśli nawet nie chęć szukania, to z pewnością chęć sporządzania map i przewodników wiodących do rzekomego „skarbu" dawno mi już przeszła. Przyznać też muszę, że mimo wymienionych tu własnych zasług na polu interaktywności i nielinearności, lekkie

---

5 Świadomie używam ingardenowskiego terminu, ponieważ – jeśli kiedykolwiek miał on sens – to właśnie w odniesieniu do takich utworów jak *Oka-leczenie* czy *The Unfortunates* B.S. Johnsona, w których czytelnik musi konkretyzować nie tyle świat przedstawiony, co świat przedstawiający. Nawiasem mówiąc, liberatura wydaje się poważnym ciosem dla ingardenowskiego ujęcia dzieła literackiego, w którym nie ma miejsca na jakąkolwiek fizyczność tekstu, a tym bardziej książki.

6 Utwór emanacyjny to tekst w całości wywiedziony z jednego słowa (lub zdania), z którego pierwszych liter wyłaniają się nowe słowa, a z nich kolejne, itd. Jego lektura może przebiegać w dwóch kierunkach: od Słowa-Matki do mniej lub bardziej obszernego wielowarstwowego tekstu oraz z powrotem: poprzez redukcję owego tekstu do pierwotnego Słowa. Czasami proces ewolucji i inwolucji kolejnych warstw odbywa się na oczach czytelnika („Primum Mobile" mojego autorstwa, czy *(O)patrzenie*), często jednak czytelnik ma do czynienia tylko z zewnętrzną, widzialną powłoką, a warstwy niewidzialne odsłaniają się dopiero w trakcie bardziej aktywnej lektury (*Oka-leczenie*, „butelkowana" wersja *Spoglądając przez ozonową dziurę*, czy opowiadanie Dariusza Orszulewskiego „Radio włącza się do gry"). Dynamiczny, procesualny charakter tekstów emanacyjnych szczególnie wyraziście ujawnił się za pośrednictwem medium komputerowego: w kinetycznej wersji poematu „Ars poetica", prezentowanej po raz pierwszy 18 marca 2005 r. podczas Fifth International Symposium „Iconicity in Language and Literature" w Krakowie i opublikowanej później w numerze 4 (z maja 2005 r.) internetowego wydania pisma *Portret* (http://www.portret.org.pl/_4/online_04.html), a także na stronie internetowej Czytelni Liberatury (www.liberatura.pl). Historycznie, forma emanacyjna po raz pierwszy została zastosowana w *Oka-leczeniu*, a jej opis dałem w eseju „Liberatura czyli literatura totalna" na łamach *FA-artu*, nr 4 (46) / 2001, s. 10-17.

7 Patrz: przypis 6.

przerażenie ogarnia mnie, gdy widzę, jak się owe kategorie zaczyna absolutyzować, jakim fetyszystycznym kultem otaczać. Tak jakby o wartości danego dzieła miało decydować to, czy jest ono linearne, czy nie[8]. Podobna aksjologia byłaby do utrzymania tylko wtedy, gdyby jedyną dopuszczalną metodą uprawiania sztuki był, swoiście rozumiany, weryzm formalny. Na szczęście sztuka nie ma obowiązku naśladowania rzeczywistości. Niech raczej rzeczywistość naśladuje sztukę, może świat będzie piękniejszy[9].

*

Dystansu nabrałem również do drugiego, zanadto dydaktycznego aspektu komentowanego tu eseju-manifestu z 1999 r. Mam na myśli skierowany już nie do teoretyków, lecz do samych pisarzy, kategoryczny w tonie postulat czy wręcz apel o świadome uprawianie liberatury. Z perspektywy sześciu lat oceniając, jest to najsłabszy punkt zarysowanego tam programu, grzeszący naiwnością i iście misjonarskim zapałem. Niech każdy tworzy swoje, pisze, jak umie. Byle pisał dobrze, a czy to jest liberackie czy nie, nie ma większego znaczenia. Pociesza mnie tylko fakt, że większość manifestów w historii sztuki grzeszy tym samym.

Czyżbym przestał wierzyć w literaturę totalną? Nie, nie przestałem. Jednak to, co w chwili obecnej uważam za najważniejsze, to jakość: dzieło sztuki ma być możliwie doskonałe. Albo raczej – niemożliwie doskonałe. To mój jedyny postulat. W dodatku skierowany wyłącznie do samego siebie.

---

8 Sam też nie jestem bez winy. W tekście „Liberatura – hiperksięga w epoce hipertekstu" (*Ha!art* nr 14/2003, przedrukowanym w książce *Liternet.pl* pod red. Piotra Mareckiego, Kraków 2003), który wywarł pewien wpływ na krajowych badaczy hiperfikcji, położyłem nadmierny, jak mi się wydaje, nacisk na przełamywanie linearności przekazu jako jednej z nadrzędnych cech liberatury i jeden z głównych powodów zaistnienia tego zjawiska. Mam wrażenie, że tym samym przyprawiłem liberaturze „gębę" nielinearności, podczas gdy z całą pewnością nie jest to jej cecha konstytutywna.

9 Wiele oczywiście zależy od tego, jak tę „rzeczywistość" postrzegamy, jak ją definiujemy. Istnieją przecież światopoglądy, w obrębie których za sztukę realistyczną należałoby uznać malarstwo abstrakcyjne.

Pierwodruk: *Liberum veto? (odautorski komentarz do tekstu „Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich")*, w: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*. Red. Małgorzata Dawidek-Gryglicka. Kraków: Korporacja Ha!art, 2005. 17–22.

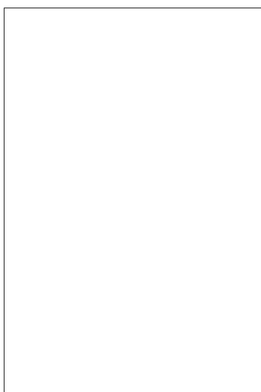
Muza liberatury

(czyli kto się boi wdowy Wadman)

Niech więc miłość będzie, czym chce — stryjaszek Toby zakochał się i wpadł po same uszy. A kto wie, łaskawy czytelniku, czy wystawiony na takie pokuszenie ty też byś tego nie uczynił. Albowiem nigdy twoje oczy nie widziały ani twoje pożądanie nie pożądało czegoś tak godnego pożądania jak wdowa Wadman.

ROZDZIAŁ XXXVIII

Aby stworzyć sobie właściwe o niej pojęcie, zażądaj atramentu i pióra; a oto papier. Teraz siądź, panie, i narysuj ją wedle własnego upodobania — tak podobną do twej kochanki, jak tylko zdołasz, tak niepodobną do twej żony, jak pozwoli ci na to sumienie. Mnie tam wszystko jedno — bylebyś własną zadowolił fantazję.



Czy natura stworzyła kiedykolwiek coś równie zachwycającego, równie doskonałego? Czyż więc, drogi panie, mój stryjaszek Toby mógł oprzeć się czemuś takiemu? Szczęśliwa — szczęśliwa po trzykroć księgo! Będzie w tobie jedna przynajmniej karta, której ZŁA WOLA nie oczerni, IGNORANCJA zaś nie zdoła przeinaczyć.

Laurence Sterne, *Życie i myśli J.W. Pana Tristrama Shandy*,
Ks. VI, rozdz. XXXVII—VIII, przekł. Krystyna Tarnowska

Nie znam nikogo, kto by się Sterne'owi do rysowania dał namówić. Choć nie wykluczam, że tacy śmiałkowie się znaleźli. I to niekoniecznie pośród tych, którzy książki upiększają nałogowo. Ci *Tristrama Shandy* nie czytają. Chociaż, kto wie… Musiałbym tę lekturę podsunąć swojej Mamie. Ale Mamie w wieku szkolnym, gdy o potomstwie raczej jeszcze nie myślała, za to przejawiała wyraźny zapał do rysowania.

Niestety, jej oryginalnych prac zachowało się niewiele — talent mojej Mamy można podziwiać głównie na podstawie rozsianych tu i ówdzie, spontanicznych iluminacji. Pamiętam moje zadziwienie po otwarciu starego podręcznika do historii. Duże, opasłe tomisko, ledwo mogłem utrzymać je w rękach. Czego tam nie było! Księżniczki z wąsami, królowie z rogami, gdzieniegdzie do rycerskiej zbroi doprawione piersi lub penis.

Jednak nie penis był w tym wszystkim najbardziej szokujący. Szokująca była sama obecność tych rysunków. Oczywiście, Mama do niczego się nie przyznawała. Postawa całkiem zrozumiała, zważywszy ile czasu się poświęciło, by wytłumaczyć dziecku, że po meblach, ścianach ani książkach w żadnym wypadku rysować nie wolno, że jest już zbyt duże i poważne na robienie sztubackich dowcipów.

***

Dla wielu takim sztubackim dowcipem była i— mimo podeszłego wieku — nadal pozostaje, cała książka Sterne'a, nie tylko przytoczony na wstępie fragment. Na dobrą sprawę dopiero wiek dwudziesty, wraz z Joyce'em, O'Brienem i postmodernistami, z wąsatą Moną Lizą i niezliczonymi awangardami, był w stanie tego genialnego humorystę z należytą powagą przyjąć.

A sprawa jest poważna, ponieważ dotyczy kwestii istotnych nie tylko dla literatury, ale dla całej współczesnej sztuki. Gdyż podejmując grę z czytelnikiem, Sterne podniósł przypadek do rangi artystycznego tworzywa, odbiorcę natomiast do roli współuczestnika a nawet kreatora, antycypując takie zjawiska jak sztuka konceptualna, happening czy Kantorowski *Multipart*, nie mówiąc już o dadaizmie i twórczości Marcela Duchampa.

Wydaje się wręcz, że w chwili obecnej Sterne ma wszelkie kwalifikacje, by stać się najbardziej współczesnym klasykiem — klasykiem przeżywającym swą prawdziwą drugą młodość. I nie zanosi się na to, by ta młodość miała prędko przeminąć — zbyt dobrze pisarz ten utrafił we wrażliwość dzisiejszego czytelnika, przyzwyczajonego do

otwartych fabuł i interaktywności, o czym świadczy chociażby rosnąca popularność dzieł hipertekstowych.

***

Interaktywność: magiczne słowo, fetysz przełomu wieków. Czy także to, co z niektórymi książkami robiła moja Mama, nazwać można interaktywnością? No i na wieki wieków nierozstrzygnięte pytanie: jak by się zachowała w obliczu książki, która sama namawia czytelnika do rysowania? Rzuciłaby się ochoczo do pracy? A może wręcz przeciwnie? Gdy coś traci smak owocu zakazanego, często w ogóle przestaje smakować.

A inni czytelnicy? Bardziej „wyrobieni", których można podejrzewać, że *Tristrama* jednak czytali? Jak oni potraktowali propozycję autora? Jako wygłup? Niewybredny żart? Wpuszczanie w maliny? A może znalazł się ktoś, kto podszedł do sprawy bardziej przepisowo: skoro w książce pozostawiono puste miejsce, no to z niego, zgodnie z instrukcją, korzystajmy. I to na konto autora!

Ciekawi mnie, jak sobie radzili z tym fragmentem, dajmy na to, poeci. Jak „wybryk" Sterne'a potraktował, powiedzmy, Herbert? Albo Miłosz? Bo reakcja Szymborskiej, która jest dość rzadkim w tym klimacie połączeniem geniuszu z poczuciem humoru, wydaje się bardziej przewidywalna. *Uczciwe rysowanie pani Wadman nad szklanką whisky na lotnisku w Balicach.* Demiurg słowa z kredkami i strugaczką. Czyż to nie prawdziwa Apokalipsa?

A kadra profesorska? Czy na przykład profesor Głowiński w swoim egzemplarzu *Tristrama Shandy* coś narysował? A profesor Sławiński? A profesor Wyka? A jakie kształty przybrała nasza wdowa we wszystkich egzemplarzach profesora Markiewicza? Czy to, co narysowane (jeśli zostało narysowane) bardzo się różni od tego, co wyobrażone? Wreszcie, co na to wszystko profesor Ingarden?

Zwłaszcza ten ostatni stanąć musiał przed nie lada dylematem. Jeśli bowiem na tak pojętą konkretyzację wdowy Wadman dałby się skusić, to w swych rozważaniach na temat dzieła literackiego musiałby uwzględnić ignorowany dotąd składnik graficzny oraz fundament bytowy dzieła, czyli książkę. Jeśli natomiast pokusie tej nie uległ, wtedy dla zachowania przy życiu swych idealistycznych teorii, powinien żywot J.W. Pana Shandy zupełnie zignorować.

***

Prowokacja pod tytułem „Wdowa Wadman" wzbudzać może różne reakcje i oceny, jak zresztą każdy happening. Jedni takie interakcje uwielbiają, widząc w nich ożywczy powiew Nieprzewidywalnego, inni patrzą na nie z chłodnym dystansem lub odmawiają im wszelkiej wartości. Jakie reakcje przeważają w tym przypadku? Być może brak reakcji, co nijak by się miało do stwierdzenia, że „utrafił we wrażliwość współczesnego odbiorcy".

Trudno stwierdzić, jak jest naprawdę. Bowiem przyrównując to do happeningu, trzeba pamiętać, że byłby to happening specyficzny, bardziej intymny. W przeciwieństwie do sytuacji aranżowanych w teatrze czy galerii, tutaj jesteśmy z książką sam na sam. Nikt nas nie obserwuje, w większym więc stopniu możemy kontrolować swe emocje, a jednocześnie wcale nie musimy ich kontrolować. Z woli autora możemy sobie pozwolić niemal na wszystko.

Nie znaczy to wcale, że od razu musimy mówić: „wdowa Wadman to ja". Ale możemy tak powiedzieć, Sterne daje nam do tego prawo. Jeśli zatem nie mówimy nic, jeśli nie reagujemy na „zaczepkę" autora, odmawiamy sobie tym samym szansy przeżycia czegoś niecodziennego w literaturze: doświadczenia autentycznego współuczestnictwa. Mogąc wyjść z czytelniczego tłumu, nie robimy tego.

Dlaczego tego nie robimy? Boimy się utraty anonimowości? Anonimowość jest bezpieczna, ale przecież tutaj nikt na mnie nie patrzy, mogę rysować, co tylko zechcę. Czego zatem się wstydzę, czego obawiam? Że ktoś może chcieć tę książkę ode mnie pożyczyć? Że ktoś może mój rysunek przypadkiem zobaczyć? W czym upatruję większe niebezpieczeństwo kompromitacji: w fakcie rysowania, czy bardziej w jakości rysunku?

Rzeczywiście, można się nieźle wygłupić. Co powiedzą inni? Że rysuję, bo brak mi poczucia humoru i wyobraźni, skoro wszystko traktuję tak dosłownie? Że z manifestu artystycznej wolności i nieskrępowanej fantazji pojąłem tyle, co nic? Czy też wręcz przeciwnie: to właśnie wykonanie owego rysunku świadczy o moim nieprzeciętnym dowcipie, o doskonałym wyczuciu autorskich intencji? Tak źle, i tak niedobrze.

Nie, nie jest to taka niewinna książeczka, jakby się mogło wydawać, każda postawa niesie określone ryzyko. Co więc biedny czytelnik ma czynić? Może rzeczywiście najlepiej ofertę przebiegłego Irlandczyka zignorować? Powiedzieć sobie, że dobrze wychowany człowiek po książkach nie bazgrze, nawet na prośbę autora? Auto-

ra, który zza tej pustej kartki przygląda nam się uważnie i udając, że obojętnie czyści paznokcie, pęka ze śmiechu.

***

Zza tej pustej kartki czai się jednak jeszcze inne niebezpieczeństwo: znacznie gorsze, gdyż zagrażające samemu dziełu. Zdarza się bowiem, że pewien rodzaj czytelnika podchodzi do sprawy zanadto swobodnie. Mam tu na myśli tych czytelników, którzy decydują o tym, co przeczytają inni — mianowicie wydawcę i drukarza. Już nieraz taki czytelnik okazał się mądrzejszy od samego autora i różne „dziwactwa" w swoim wydaniu usunął.

Wprawdzie *Tristramowi Shandy* daleko do okrutnego losu iluminowanych poematów Blake'a, wciąż bezmyślnie kaleczonych przez wydawców niezdolnych do poszanowania ich integralności, to jednak i tutaj edytorzy potrafią niejedno „ulepszyć". Zdarza się więc, że w rezultacie ich nader głębokiego odczytania książka pozbawiana jest nie tylko czarnej i marmurkowej stronicy, ale i pustej przestrzeni zarezerwowanej dla naszej pięknej wdowy.

Ten ostatni przypadek, w polskich wydaniach szczęśliwie się chyba jeszcze nie trafił, za to zdarzały się inne rzeczy. Na przykład: w żadnym polskim wydaniu nie poradzono sobie należycie z „wyrwanym" z księgi IV dziesięciostronicowym rozdziałem XXIV. Fakt ten powinien być uwzględniany w paginacji, tak jak to ma miejsce we wszystkich solidnych wydaniach oryginału, gdzie po stronie, powiedzmy, 240 znajduje się strona 251.

Ta edytorska praktyka może być spowodowana niechlujstwem i niezrozumieniem dzieła, ale może być również objawem najprawdziwszej cenzury — cenzury konwencji. Bo przecież poważny autor w poważnej książce nie może stosować takich trywialnych chwytów: poważnym wierszom Blake'a szkodzi towarzystwo „dziecinnych" malunków, a poważny czytelnik Sterne'a nie powinien zawracać sobie głowy jakimiś konceptualnymi głupstwami.

Najwyższy już czas przerwać ten skandaliczny proceder. O ile zwykłemu czytelnikowi w „starciu" z książką Sterne'a należą się wszelkie prawa: zarówno prawo do rysowania, jak i do odmowy udziału w tej zabawie, o tyle czytelnikowi takiemu jak wydawca i drukarz prawo do deformowania dzieła przysługiwać nie może. Powinno być ono wydawane dokładnie tak, jak to zamierzył autor. Z jednego prostego powodu: tutaj dziełem jest cała książka.

***

Dotknęliśmy teraz kwestii zasadniczej, mianowicie pytania o granice dzieła literackiego. Czy „dzieło" zawsze równa się wyłącznie „tekst", czy też czasami jest to coś więcej: tekst i rysunek, a niekiedy nawet cała książka? Czy fizycznie istniejący tom może być częścią dzieła literackiego? A jeśli tak, to czy można taką książkę wydawać niechlujnie, bez respektu dla jego pozawerbalnych znaczeń? Czy w ten sposób nie zmieniamy dzieła?

Swego czasu zaproponowałem, aby dzieła takie jak *Tristram Shandy* uznać za odrębny rodzaj literacki. Nazwałem go liberaturą, od łacińskiego słowa *liber* oznaczającego „książkę", gdyż w przypadku dzieł klasyfikujących się do tej kategorii książka jest częścią utworu. Jednak do liberatury można zaliczyć także krótsze formy, rzadko wydawane osobno, jak choćby poemat Mallarmégo *Rzut kośćmi*, gdzie do utworu przynależy powierzchnia kartki.

Zdaję sobie sprawę, że dla myślicieli pokroju Ingardena, postulat włączenia materialnego nośnika w obręb literackiego dzieła, a także elementów pozasłownych, takich jak rysunki, jest kompletną herezją. Zapominają jednak, że ta herezja ma już całkiem bogatą tradycję, a *Tristram Shandy* jest częścią tej tradycji — jednym z pierwszych i zarazem najwybitniejszych jej przedstawicieli. Jest to tradycja pisania nie tekstu, lecz k s i ą ż k i.

Oczywiście, w potocznym rozumieniu każdy pisarz pisze książkę. Lecz to nieprawda: większość literatów pisze wyłącznie tekst — książkę piszą l i b e r a c i. Sterne jest jednym z nich, nie pierwszym i nie ostatnim. George Herbert, wspomniani już Blake i Mallarmé, czy nasz Wyspiański — to są wszystko twórcy myślący nie tekstem, lecz całą książką. Twórcy totalni. W dwudziestym wieku będzie ich więcej: Joyce, B.S. Johnson, Danielewski, Gass…

***

Bo co tak naprawdę znaczy: „pisać książkę"? Pisać książkę to znaczy widzieć i komponować słowa w przestrzeni. I tę przestrzeń kształtować. Słowo to nie tylko dźwięk, to także widzialne pismo na widzialnej kartce papieru. Sterne tak właśnie je widzi. Nie udaje, że tworzy tekst przeźroczysty. Przeciwnie, stara się wyciągnąć wszystkie konsekwencje z faktu, że posługuje się medium drukowanym. Jest w pełnym tego słowa znaczeniu p i s a r z e m.

W dodatku pisarzem, któremu nie wystarczają same słowa. Nie

wystarcza mu pismo, litery. U niego moc mówienia mają nawet znaki interpunkcyjne i w ogóle wszelkie cuda typografii: kropki, gwiazdki, pauzy, nawiasy. A gdy i tego jest mało, zaczyna rysować: monochromatyczne czernie i barankowate marmury, linie proste, krzywe i łamane. Lub podsuwa kartkę do rysowania czytelnikowi, pozostawiając pustą, niezadrukowaną przestrzeń.

O tym, że obcujemy z książką, materialnym przedmiotem, Sterne nie pozwala nam ani na chwilę zapomnieć. Bowiem książka właśnie, jej fizyczna powierzchnia wyznaczana przez typograficzne współrzędne zadrukowanych i niezadrukowanych kartek, jest prawdziwym miejscem akcji *Tristrama Shandy*. Nie może być inaczej, skoro podstawową akcją tej książki — mimo całego bogactwa wątków — jest proces jej pisania.

Dlatego nazwałem Sterne'a liberatem, czyli pisarzem, który nie tworzy wyłącznie w materii słowa; pisarzem, u którego również elementy pozawerbalne współtworzą znaczenie. Bowiem dla twórcy liberatury, książka czy pojedyncza kartka papieru nigdy nie jest czymś zewnętrznym wobec dzieła, podobnie jak rysunek nigdy nie jest ilustracją, lecz autonomicznym środkiem w y r a z u.

***

Wyraz i obraz — czy to nie z tego ulepiona jest nasza W y o b r a ź n i a? Czy może istnieć równie naturalny neologizm, bardziej naturalna jedność? Choć tej jedności nie słychać w angielskim *imagination*, to z jej istnienia Sterne — ten szalony anarchista wyobraźni — zdaje sobie doskonale sprawę. Znamienne jednak, że należąc do nielicznego grona prawdziwych „verboimażystów", obrazu rozumianego jako zwykły rysunek używa nader oszczędnie.

A jeśli tak, jeśli wyobraźnia to wyraz i obraz w jednym, wtedy liberaturę należałoby nazwać sztuką wyobraźni w stopniu najwyższym — w sensie jak najbardziej dosłownym. Nie jest więc bez znaczenia, zarówno z punktu widzenia ontologii dzieła, jak i dla jego rozumienia, co z istniejącym czysto konceptualnie wizerunkiem wdowy Wadman zrobi czytelnik. Czy się on za naszą sprawą zmaterializuje i w jaki sposób.

Niezależnie jednak od tego, czy propozycję rysowania potraktujemy dosłownie, czy tylko jako swobodną grę wyobraźni, czy uznamy, że autor bawi się naszym kosztem, czy też zabawimy się wraz z nim, jedno jest pewne — zastawiono na nas pułapkę, z której w gruncie rzeczy nie ma ucieczki. Nie jest to jednak pułapka oznaczająca niewo-

lę, raczej sidła wolności i nadmiaru, coś bliższego „Osiołkowi w żłoby dano" niż hamletowskiej „Pułapce na myszy".

***

Skoro tak, to co nam szkodzi spróbować?

A zatem? Rysujemy? Nie, nie rysujemy. Piszemy. W takim sensie, jak się pisze ikony. Choć zupełnie inaczej. Gdyż słowo może być także obrazem. Każda litera może być także obrazem. Każda kropka i ,

Wyraz i obraz. Wyobraź sobie. Wyobraź:

Więc? Kogo piszemy? Hmm… Kochanki nie mam (co za wyznanie)… Świętego wizerunku swej Żony nieudolnymi próby kalać nie będę… Spróbujmy zatem pomarzyć o pięknie bezpowrotnie straconym…



O nieszczęśliwa po trzykroć księgo! Nieuchronnej klęski akuszerko! Masz, czego chciałaś! Przyjmij teraz ode mnie ten gorzki (słodkiego marzenia) owoc.

Pierwodruk: *Muza liberatury (czyli kto się boi wdowy Wadman)*, w: *Między obrazem a tekstem*. Red. Alina Kwiatkowska i Jerzy Jarniewicz. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2009. 109–116.

KATARZYNA BAZARNIK & ZENON FAJFER

Dwa *Rzuty kośćmi*
czyli szczególna i ogólna teoria liberatury

Gatunek, który z wolna wyodrębniałby się z tego…
S. Mallarmé, z *Przedmowy* do *Rzutu kośćmi*

1

„Nie wierzę, że Bóg zajmuje się grą w kości" – pisał Albert Einstein do Nielsa Bohra, co miało być wyrazem niezgody twórcy teorii względności na probabilistyczną interpretację fizyki kwantowej. „Ty wierzysz w Boga, który gra w kości, a ja w prawo i zupełny porządek w świecie, który obiektywnie istnieje, a który próbuję – w szalenie spekulatywny sposób – zrozumieć. Ja twardo *wierzę*, ale mam nadzieję, że ktoś znajdzie bardziej realistyczny sposób, a raczej lepszą podstawę, niż mnie się to udało. Nawet wielki początkowy sukces teorii kwantowej nie spowodował, że uwierzyłem w tę fundamentalną grę w kości, chociaż jestem głęboko przekonany, że twoi młodsi koledzy zinterpretują to jako konsekwencję starości" – pisał w innym liście do Maxa Borna[1].

Czasami dziwne rzeczy dzieją się z czasem. Przyszłość może wpływać na przeszłość, niekiedy zaś strzałka czasu zastyga w miejscu. Czy powinno więc dziwić, że po Einsteinie i jego słynnej metaforze Boga grającego w kości, już inaczej czyta się Mallarmégo? I czy to nie piękne, że nawet po uczonych fizykach pozostają metafory?

2

CZAS zastyga w MIEJSCU. Czas staje się Przestrzenią. Innymi słowy: nie ma już czasu ani przestrzeni, jest CZASOPRZESTRZEŃ. Jeśli ktoś chciałby zobaczyć, jak czas zastyga w miejscu, jak czas się u p r z e s t r z e n n i a, powinien sięgnąć po *Rzut kośćmi* – poemat, który powstał na kilka lat przed pierwszymi epokowymi odkryciami Ein-

1 Cytat za: I. Stewart, *Czy Bóg gra w kości. Nowa matematyka chaosu*, przeł. W. Komar. Warszawa: PWN 1995, s. 343.

steina. Podobnie ktoś, kto próbowałby wyobrazić sobie bezsilność naukowców usiłujących opisać wygląd i zwyczaje mieszkańców paradoksalnego świata wyłaniającego się z równań mechaniki kwantowej – również powinien sięgnąć po poemat Mallarmégo. Zobaczy zdanie rozszczepione niczym jądro atomu i poczuje tę samą bezsilność, i porównywalną nieadekwatność opisu.

Jak atom.
Rozszczepić zdanie.
Albo jak wiązkę światła.

Czy oznaczałoby to, że poezja ma równie wielką siłę poznawczą jak nauki ścisłe, a Słowo poety moc równą Liczbie matematyka?

3

O tym, jak Einstein zmienił nasze pojmowanie czasu i przestrzeni, pisze Stephen Hawking[2]:

> Przed rokiem 1915 przestrzeń i czas uważane były za niezmienną arenę zdarzeń, która w żaden sposób od tych zdarzeń nie zależała. Twierdzi tak nawet szczególna teoria względności. Ciała poruszają się, siły przyciągają lub odpychają, ale czas i przestrzeń tylko niezmiennie trwają.
>
> Zupełnie inny pogląd na czas i przestrzeń zawiera ogólna teoria względności. Czas i przestrzeń są tu dynamicznymi wielkościami: poruszające się ciała i oddziałujące siły wpływają na krzywiznę czasoprzestrzeni – a z kolei krzywizna czasoprzestrzeni wpływa na ruch ciał i działanie sił. Przestrzeń i czas nie tylko wpływają na wszystkie zdarzenia we Wszechświecie, ale też i zależą od nich.

Oczywiście, Mallarmé takiego wpływu na nasze rozumienie czasu i przestrzeni mieć nie mógł. Lecz zrozumiał, jako jeden z pierwszych, że język – tak jak światło – cechuje się dualną, podobnie „korpuskularno-falową” naturą. Język, który raz występuje w postaci dźwiękowej fali – i wtedy dzieje się w czasie – innym razem materializuje się jako kwant pisma – pisma, które nie tylko zajmuje określoną przestrzeń, ale i tę przestrzeń TWORZY. Słowo, ten świetlisty duchowo-cielesny byt, objawia się w dwoistej, mówiono-pisanej formie: w przestrzeni wypowiedzi i w przestrzeni książki. Dlatego sposób,

2 S. Hawking, *Krótka historia czasu*, przeł. P. Amsterdamski. Warszawa: Wydawnictwo Alfa, 1990, s. 42.

w jaki Słowo przejawia się na kartach książki, jego wielkość i kształt, a także przestrzeń dookoła, są cząstkami jego znaczenia.

Przestwór mallarméańskiej Księgi, jak w einsteinowskiej wizji świata, staje się wartością dynamiczną, nie tylko zależną od treści utworu, ale i tę treść współkształtującą. „Książka, całkowita ekspansja litery, musi wprost z niej wydobyć ruchliwość i będąc przestrzenną, przez odpowiedniki, rozpocząć grę nie wiadomo jaką, która potwierdzi fikcję"[3] – mówi/pisze Mallarmé. „Zdanie, które we mnie bierze swój początek – [...] ujęte zwięźle, chce, żeby wszystko na świecie istniało po to, by skończyć się książką"[4]. Śmierć poety przerwała prace nad Księgą, pozostawiając nam tylko strzępy jego wizji. Lecz niewątpliwie dwoma *Rzutami kośćmi* – tym wykonanym jeszcze za życia, na łamach pisma „Cosmopolis", a zwłaszcza tym drugim, wykonanym już w „okolicznościach wiecznych", w roku 1914 – Mallarmé przyczynił się, jak mało kto przed nim i niewielu po nim, do iście einsteinowskiego przewrotu w literaturze. Przewrotu, który polega na odejściu od neutralnej przestrzeni książki i włączeniu jej w obręb dzieła.

Przewrót ten nazywamy liberaturą.

4

Liberatura to taki rodzaj literatury, w którym dotychczas pojmowana przez autora i czytelników na wzór newtonowski, semantycznie obojętna, statyczna przestrzeń książki (łac. *liber*), zaczyna być traktowana jak einsteinowska czasoprzestrzeń – włączona w orbitę słowa i jednocześnie wywierająca na to słowo wpływ. Tutaj materia zdania przynależy do przestrzeni książki, a przestrzeń książki do materii zdania – tekst i powierzchnia tomu stanowią integralną Całość, podobnie jak nierozłączną całość stanowią materia, energia, czas i przestrzeń. Liberatura to literatura totalna, „całkowita ekspansja litery".

Autor *Rzutu kośćmi* wiedział doskonale, że książka (czy powierzchnia kartki) nie musi być biernym pojemnikiem na słowa, lecz częścią dzieła, podlegającą procesowi twórczemu na równi z innymi elementami utworu. Nie tylko wiedział, ale i dowiódł, że poeta może mówić całą książką. Że również jej fizyczna, materialna przestrzeń może być tworzywem poety, przynależeć do jego języka.

---

3 S. Mallarmé, *Książka, narzędziem duchowym*, przeł. E. D. Żółkiewska. W: *Wybór poezji*, red. A. Ważyk. Warszawa: PIW 1980, s. 89.

4 Tamże, s. 86.

Bowiem przestrzeń można nie tylko zapisywać, ale i przestrzenią pisać. Nawet tą pustą, niezadrukowaną.

A skoro tak, to budowa, wygląd i materiał, z którego książka jest wykonana, mogą być całkowicie dowolne. Pisarz nie musi poddawać się żadnym edytorskim konwencjom. Ani, wynikającym z nich, czytelniczym nawykom.

Liberacka seria wydawnicza, z której trzecim tomem Szanowny Czytelnik właśnie ma okazję się zapoznać, dowodzi tego najlepiej.

5

Serię „Liberatura" zainicjowaliśmy własnymi utworami, jednak naszą ambicją jest danie polskiemu czytelnikowi także najwybitniejszych dzieł liberatury światowej: zarówno tych, które – jak *Rzut kośćmi* – nie miały dotąd szczęścia do poprawnego edytorsko wydania, jak i książek dotąd nie tłumaczonych. Na liście „oczekujących" są takie nazwiska jak William Blake, James Joyce, B.S. Johnson, Raymond Queneau, William H. Gass, Raymond Federman czy Mark Z. Danielewski. A także teoretycy, głoszący podobne liberaturze intuicje (Michel Butor czy Carl Darryl Malmgren). Jednak pierwszeństwo, pod każdym względem, należało się francuskiemu symboliście. Bowiem, co już skonstatowaliśmy gdzie indziej:

„Liberatura to być może nic innego, jak pisanie Księgi, której nie udało się stworzyć Mallarmému."[5]

6

Na zakończenie zwróćmy uwagę na ciekawy zbieg okoliczności. Krytycy często doszukiwali się w *Rzucie kośćmi* motywów zaczerpniętych z opowiadania Edgara Allana Poe *Rękopis znaleziony w butelce*, czy też z poematu *Butelka w morzu* Alfreda de Vigny. Tak się składa, że w naszej serii poemat Mallarmégo poprzedzony został książką, która jest jednocześnie prawdziwą butelką – *Spoglądając przez ozonową dziurę*. To oczywiście czysty Przypadek.

---

5 Z. Fajfer, ~~*liryka, epika, dramat,*~~ *liberatura*, w: *Od Joyce'a do liberatury*, red. K. Bazarnik. Kraków: Universitas 2002, s. 238.

Pierwodruk: *Dwa Rzuty kośćmi czyli szczególna i ogólna teoria liberatury*, w: Stéphane Mallarmé. *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku. Un coup de dés j'amais n'abolira le hasard*. Tłum. Tomasz Różycki. Wstęp Michał Paweł Markowski. Redakcja i komentarz K. Bazarnik i Z. Fajfer. Liberatura t. 3. Kraków: Korporacja Ha!art, 2005. 120–123.

Od kombinatoryki do liberatury
O nieporozumieniach związanych
z tzw. „literaturą eksperymentalną"

01. Eksperymentalna TWÓRCZOŚĆ czy raczej… eksperymentalna KRYTYKA?[1]

To zdumiewające, jak wielką karierę zrobiło to scjentyczne słowo na terenie sztuki, w tym także literatury. „Eksperymentalne" może być malarstwo, muzyka, teatr, film; „eksperymentalna" bywa poezja czy powieść. Mianem „eksperymentu" określa się nie tylko próby rozwiązania takiego czy innego problemu artystycznego w fazie tworzenia dzieła (w tym sensie eksperymentuje każdy, nawet najbardziej tradycyjny pisarz, a ślady swoich poszukiwań pozostawia w szufladzie), ale także gotowe utwory, które przecież, skoro powstały, eksperymentami już nie są. Używa się tej wyszukanej inwektywy, chcąc jakieś dzieło zbagatelizować lub uchylić się od jego oceny (skądinąd unikanie wystawiania ocen może być najrozsądniejszą formą kontaktu krytyka ze sztuką), a często – aby po prostu, jak trafnie zauważył Raymond Federman, uchronić przed jego zgubnym wpływem czytelnika:

> Wszystko, co nie mieści się w kategorii „prozy sukcesu" (komercyjnego, rzecz jasna) albo nie jest tym, co Jean Paul Sartre nazywał „literaturą pożywną", wszystko, co jest oceniane jako „nie dla czytelników" (tak mówią wydawcy i redaktorzy – ale kto u licha dał im prawo decydowania, co „jest dla czytelników"?), zostaje natychmiast zesłane w rejony eksperymentu – w miejsce bezpieczne i jałowe.
>
> Osobiście nie wierzę, by pisarz obdarzony choć odrobiną szacunku dla siebie i wiary w to, co robi, mógł powiedzieć sobie: „Teraz będę eksperymentował, teraz będę pisał prozę eksperymentalną"[2].

Krótko mówiąc, epitetem tym przywykło się obrzucać wszystko, co w sztuce inne, skomplikowane, oryginalne; świadomie lub nieświadomie dając tym samym do zrozumienia, że od eksperymentu do „właściwej teorii" jeszcze droga daleka. Nic więc dziwnego, że również liberatura bywa czasami określana mianem „eksperymentalnej".

Ten stan rzeczy zapewne nieprędko się zmieni, warto może jednak – zanim w odniesieniu do jakiegokolwiek dzieła liberackiego użyje się słowa „eksperyment" – przeanalizować argumenty brytyjskiego pisarza B.S. Johnsona, autora publikowanych już w tej serii [od redakcji: w serii „Liberatura"] *Nieszczęsnych*[3]:

> „Eksperymentalny" jest dla większości recenzentów prawie zawsze synonimem „nieudanego". Protestuję przeciwko używaniu słowa „eksperymentalna" w odniesieniu do mojej pracy. Naturalnie eksperymentuję, ale nieudane próby są po cichu ukrywane, a to, co decyduję się opublikować, jest w moim odczuciu udane — to znaczy jest to najlepszy sposób, jaki mogłem znaleźć, żeby rozwiązać poszczególne problemy pisarskie.
>
> Kiedy odchodzę od konwencji dzieje się tak dlatego, że konwencja nie zdała egzaminu, nie nadaje się do przekazania tego, co chcę powiedzieć. Istotne są pytania: czy każdy środek jest odpowiedni, czy osiąga to, co ma osiągnąć, o ile gorsze były inne rozwiązania.
>
> Dlatego też każdy środek, jaki stosuję, ma literackie — racjonalne i techniczne — usprawiedliwienie; ten, kto nie może tego zaakceptować, po prostu nie zrozumiał problemu, jaki miał być rozwiązany[4].

W przeszłości mianem poezji czy prozy eksperymentalnej określane były nie tylko rzeczywiste eksperymenty wyciągających swe wiersze z kapelusza dadaistów czy zafascynowanych zapisem automatycznym surrealistów, ale również napisana techniką kolażu Z*iemia jałowa* Eliota czy Joyce'owski *Ulisses* – dopracowany w najdrobniejszym szczególe owoc kilkuletniej katorżniczej pracy niezwykle skoncentrowanego umysłu. Na przykładzie *Ulissesa* widać najlepiej, jak bardzo arbitralnie termin „eksperymentalna twórczość" bywa stosowany, jak nieprecyzyjnie i krzywdząco.

A przecież wystarczyłby tylko pobieżny rzut oka na historię, żeby się przekonać, iż chcąc być konsekwentnym, należałoby nazwać eksperymentalnymi niemal wszystkie wielkie dzieła literatury.

Przesada? A jak inaczej nazwać innowacje poczynione przez Ajschylosa, który sprzeniewierzył się tradycji i wprowadził do teatru drugiego aktora, ograniczając dominację chóru? To, co później zrobił Sofokles, wprowadzając kolejnego aktora, również mogłoby z powodzeniem zostać nazwane „eksperymentem". A dramat szekspirowski, ze swą luźną, epizodyczną fabułą, odrzucający tradycyjne reguły kompozycyjne i ignorujący zasadę trzech jedności? To wszystko były, mówiąc dzisiejszym językiem, wielkie i ryzykowne „eksperymenty". A dalej, czy to, że Homer nie rozpoczął swego eposu *ab ovo*,

za co zebrał zasłużone pochwały od Horacego, nie świadczy o jego niezdrowych skłonnościach do „eksperymentowania"? A Dante? Jego boska *Komedia* to przecież gigantyczny – jak byśmy to dziś nazwali – „eksperyment językowy". Ten miłośnik antyku (i cudzych żon), na potrzeby swego poematu dosłownie stworzył nowy język! A antypowieść Cervantesa? Przecież tom II *Don Kichota* nie jest prostą kontynuacją tomu I, lecz intertekstualną z nim grą, przez co niebagatelnego (żeby nie powiedzieć – namacalnie liberackiego) znaczenia nabiera fakt fizycznej odrębności obu tomów. Dość jeszcze wspomnieć rozmaite wybryki romantyków, ze sterne'owską, niechronologiczną numeracją *Dziadów* na czele, czy „eksperyment" z wprowadzeniem drugiego narratora w *Lalce*, a obraz jaki się wyłoni z tego gigantycznego laboratorium przyprawi o zawrót głowy każdego, kto naiwnie wierzy, że twórcy jego ulubionych lektur szkolnych to nieskalane „niezdrowym eksperymentowaniem" niewiniątka.

A przecież prawie nikt określenia „twórczość eksperymentalna" w odniesieniu do owych szacownych lektur nie używa! Celuje się nim natomiast w stronę dzieł nowych, jeszcze przez krytykę nieoswojonych (żeby nie powiedzieć „rozbrojonych"), dzieł na tyle nowatorskich, że nie poddających się łatwym ocenom i zastanym klasyfikacjom. A że owe klasyfikacje były niepełne lub pełne omyłek najlepiej świadczy fakt, że wymykała im się cała dotychczasowa liberatura, ze Sterne'em, Blakiem, Mallarmém czy wspomnianym B.S. Johnsonem na czele.

Z przytoczonych tu przykładów jasno więc wynika, że w odniesieniu do dzieł sztuki określenia „eksperyment" i „eksperymentalny" nie znaczą tak naprawdę nic, albo coś zupełnie innego, niż się zazwyczaj sądzi. Najwyższy więc czas na wymyślenie jakiejś innej, bardziej trafnej obelgi. Kto wie jednak, czy nie warto jej zachować dla opisania działalności płatnych znawców literatury i innych Muz. Bo jeśli coś jest eksperymentalne, to nie twórczość, a krytyka właśnie. I nie ma w tym fakcie niczego złego, o ile go sobie wreszcie uświadomimy. Jest to eksperyment na żywym organizmie, a kolejne pokolenia krytyków na tym samym organizmie potrafią eksperymentować w odmienny sposób. Eksperymentalna jest więc nie praktyka, a teoria. Jeśli ktoś tu dostrzega niebezpieczny paradoks, to wzrok go nie myli.

Stwierdzenie to dotyczy również niniejszych wywodów, co muszę przyjąć z całą pokorą ducha.

001. OuLiPo czyli rzeczywiste eksperymenty

Po tym emocjonalnym nieco wystąpieniu, pora przejść do zjawiska, które – w przeciwieństwie do wcześniej wymienionych – z etykietką literackiego eksperymentu się identyfikuje, bowiem eksperymentowanie jest jego istotą i najgłębszym powołaniem.

Mowa tu oczywiście o słynnym Warsztacie Literatury Potencjalnej OuLiPo, który ze względu na swój w dużym stopniu konceptualny i częściowo naukowy charakter – nacisk położony przede wszystkim na poszukiwanie nowych form (oraz badanie potencjału tkwiącego w formach już istniejących) a w mniejszym stopniu na tworzenie samych dzieł – jest literaturą eksperymentalną *par excellence*. Sam Queneau, mówiąc o filozofii i metodach działania OuLiPo, nie zostawiał tu zresztą żadnych wątpliwości:

> Stosując aprioryczne metody, przetwarzamy znane teksty. I owe teksty nadal pozostają ciekawe albo też przestają być ciekawe; może to dodatkowo wzbogacać rozumienie tekstu, ale ten aspekt jest raczej drugorzędny. Prawdziwe formy, prawdziwie nowe struktury nabiorą znaczenia dopiero wtedy, gdy znajdą zastosowanie w tekstach oryginalnych, ale my wcale nie zamierzamy stwarzać literatury; zamierzamy proponować same formy. [...] Kiedy na przykład poddaję obróbce wiersz Mallarmégo, nie uważam, abym uprawiał twórczość literacką. Przeprowadzam eksperyment z zakresu literatury potencjalnej, ale nie stwarzam dzieła literackiego w ścisłym znaczeniu tego słowa[5].

Jednak, mimo laboratoryjnego charakteru pracy grupy OuLiPo[6], w jej tajnych werbonumerycznych kadziach i retortach, prócz szeregu zapładniających wyobraźnię (lub – jak kto woli – zatruwających umysł) konceptów i przepisów na dzieło, produkowane były również dzieła jak najbardziej rzeczywiste, czyli owoce owych eksperymentów.

Wśród nich szczególny respekt budzi „piekielna", jak ją określił Italo Calvino, maszyna *Stu tysięcy miliardów wierszy*, wydana w 1961 roku. W posłowiu do tej książki, tekście o niewątpliwych cechach manifestu pod znamiennym tytułem „Słowo o literaturze eksperymentalnej", matematyk i współzałożyciel OuLiPo, François Le Lionnais, deklarował wiarę w sens stosowania matematycznych reguł do uprawiania literatury[7]:

> Od Likofrona po Raymonda Roussela poprzez Wielkich Retoryków literatura eksperymentalna towarzyszy dyskretnie literaturze jako takiej.

Wraz z *Ćwiczeniami stylistycznymi* i niniejszym zbiorem pragnie jednak porzucić tę półpokątność, okazać swą prawomocność, zadeklarować ambicje, ustanowić metody, słowem – dołączyć do naszej naukowej cywilizacji. Jej powołaniem jest ruszać na zwiady: przebadać teren, przetrzeć nowe ścieżki, upewnić, czy dany trakt nie utknie w ślepym zaułku, zaś inny nie wiedzie aby do sąsiedniego zaścianka, skoro jeszcze inny wprowadzić mógłby wreszcie na tryumfalny szlak ku Eldoradom i Ziemiom Obiecanym języka. Taką właśnie ekspedycję podjęło *Sto tysięcy miliardów wierszy*. Kolonizują one kraj niemal dziewiczy, noszący nazwę „literatury kombinatorycznej", do której Raymond Queneau odczuwać się zdaje szczególną predylekcję[7].

0001. Eksperyment się udał, czas na lekturę

Nie kwestionując zasług Queneau w krzewieniu matematycznych wynalazków i eksperymentalnego ducha pośród pisarzy i miłośników literatury, trzeba zarazem podkreślić, że udała mu się jeszcze jedna rzecz. Chcąc osiągnąć zamierzony efekt musiał przekroczyć bardzo silne edytorskie tabu, zakazujące „poważnej" literaturze dla dorosłych odchodzenia od uświęconej tradycją a narzuconej przez realia historyczne, technologiczne i ekonomiczne, kodeksowej budowy książki, dzięki czemu stworzył jedno z najoryginalniejszych dzieł liberatury. Patrząc na *Sto tysięcy miliardów wierszy* z tej perspektywy, nie sposób już dłużej dzieła Queneau nazywać eksperymentem.

Przypisy:

1 Początkowy fragment niniejszego tekstu jest nieco zmodyfikowaną wersją publikowanego w odcinkach w Internecie *Słownika liberatury* mojego autorstwa, *Ha!art* miesięcznik on-line 28 (2005).

2 Raymond Federman, „Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu", przeł. Jarosław Anders, w: *Nowa proza amerykańska* pod red. Zbigniewa Lewickiego, Warszawa: Czytelnik, 1983, s. 423.

3 B.S. Johnson, *Nieszczęśni*, przeł. Katarzyna Bazarnik, Kraków: Korporacja Ha!art, 2008, seria „Liberatura" tom 5.

4 B.S. Johnson „Czy ty nie za wcześnie piszesz wspomnienia?", przeł. Alicja Skarbińska-Zielińska, w: *Od Joyce'a do liberatury* pod red. Katarzyny Bazarnik, Kraków: Universitas, 2002, s. 202.

5 „Dialogi radiowe", z Raymondem Queneau rozmawia Georges Charbonnier, przeł. Anna Wasilewska, „Literatura na Świecie" nr 6/2000, s. 218.

6 Nasuwa się tu nieodparcie skojarzenie z celami i metodami pracy Jerzego Grotowskiego, podobnie jak w przypadku OuLiPo, mniej skupionymi na dziele, a bardziej na samym rzemiośle.

7 François Le Lionnais, „A propos de la littérature expérimentale", w: Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris: Gallimard, 1961, podaję w przekładzie Jana Gondowicza.

Pierwodruk: *Od kombinatoryki do liberatury. O nieporozumieniach związanych z tzw. „literaturą eksperymentalną"*, w: Raymond Queneau. *Sto tysięcy miliardów wierszy*. Tłum. Jan Gondowicz. Posłowie Jacek Olczyk. Komentarz Zenon Fajfer. Liberatura t. 6. Kraków: Korporacja Ha!art, 2008. Nienumerowane strony.

Pierwodruk: *Liberatura – pięć sylab w poszukiwaniu definicji* (manifest), w: *Druga rewolucja książki w Gdyni*. Red. Violetta Trella. Zeszyty Miejskiej Biblioteki Publicznej w Gdyni 2 (2008). 29; oraz na przedniej okładce arkusza *Liberatura* nr 1 w *Ha!art* 28–29 (2009).

Liberatura

...to powrót do Księgi, do nie-możliwego, wyraz i obraz w jednym:
podwójna helisa wyobraźni;
...to wyzwolenie energii Księgi, wyzwolenie pisarza z edytorskich konwencji,
neurony tekstu w ciele książki, dowolnego kształtu i rodzaju;
...to równowaga energii mowy i materii pisma, harmonia liczby i litery,
wyzwanie rzucone przypadkowi w czasoprzestrzeni woluminu;
...to poezja pisana także ciszą, w zagięciach kartki i architekturze tomu,
metafory niezadrukowanej pustki;
...to słowo widzialne i niewidzialne, ruchome i nieruchome,
literatura totalna, książka na wolności:

Zenon Fajfer

Liberatura – pięć sylab w poszukiwaniu definicji

Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną

uwagi na marginesie projektu „Kolekcja POLSKA KSIĄŻKA ARTYSTYCZNA Z PRZEŁOMU XX I XXI WIEKU”
(fragment)

I

W czerwcu 1999 roku, podczas trwania Wystawy Książki Niekonwencjonalnej, którą wspólnie z Katarzyną Bazarnik i Radosławem Nowakowskim zainscenizowaliśmy w szacownych wnętrzach Biblioteki Jagiellońskiej, podeszła do mnie para studentów Akademii Sztuk Pięknych. Już nie pamiętam czy mówił On, a Ona krzywiła się znacząco, czy też na odwrót, w każdym razie dano mi do zrozumienia, że poza nielicznymi wyjątkami „tutaj niewiele dzieje się z formą” i że oni znacznie ciekawsze rzeczy robią u siebie na zajęciach w Pracowni Projektowania Książki. Zarzut lekceważenia czy miałkości formy był o tyle ciekawy, że odnosił się do książek pokazywanych w ramach trzeciej edycji festiwalu Bloomsday w Krakowie – imprezy dedykowanej Jamesowi Joyce’owi, pisarzowi, do którego przylgnęła opinia największego rewolucjonisty formy powieściowej w dwudziestym wieku.

[…] Dyskusja, która wywiązała się między nami, bardzo szybko ujawniła mentalną różnicę w podejściu do książki. Wszystko rozbijało się o rozumienie owej „formy” właśnie. Dla nich była to linia brył i rytm barwnych plam, ale już nie rytm słów, układ rymów czy linearny bądź nielinearny tok narracji. Istotny był format czy rodzaj papieru, ale już nie papierowość czy realizm przedstawionych postaci. A przecież rozmawialiśmy o książkach, przedmiotach zasadniczo służących do czytania! Analogiczne (tyle że odwrotne) wrażenie wywoływały rozmowy z osobnikami nastawionymi wyłącznie na odbiór tekstu. Operując naiwnym, lecz nadal niezwykle poręcznym rozróżnieniem na tak zwaną „treść i formę”, niejednokrotnie dawano organizatorom wystawy do zrozumienia, że większość z tych „książek” z prawdziwą książką ma niewiele wspólnego, że to zwykły „przerost formy nad treścią”.

Z jednej strony (tej zorientowanej plastycznie) pojawiał się więc zarzut braku czy banalności formy, z drugiej natomiast (nastawio-

nej wyłącznie na odbiór „literatury") słychać było wyrzut, że forma dominuje nad przesłaniem dzieła. Rozbieżność ta wynikała z diametralnie odmiennego stosunku do formy i rozumienia jej funkcji, obu stronom brakowało też gotowości do bardziej otwartego, całościowego spojrzenia na książkę. O ile jednak w pierwszym przypadku można stwierdzić zawężenie pojmowania formy książki do sfery typografii i edytorstwa, o tyle ten drugi odbiór ujawniał znamienną rozbieżność w pojmowaniu dzieła literackiego przez „zwykłych" czytelników, z tym przyjętym w oficjalnym literaturoznawstwie. Stawiany bowiem wobec niektórych książek zarzut „przerostu formy nad treścią" ujawniał instynktowne podkładanie pod pojęcie formy również materialnego woluminu, co na terenie oficjalnego literaturoznawstwa jest kompletną herezją. Dla ogromnej większości literaturoznawców utwór literacki jest tworem „przeźroczystym", sfera książki nie wchodzi w obręb dzieła. Próbę zmiany tego stanu rzeczy stanowi koncepcja **liberatury**. [...]

Wracając do naszej krytycznie nastawionej pary: po dłuższej chwili udało mi się wreszcie wyjaśnić, że ich i moje rozumienie formy są zasadniczo odmienne i że to, co z perspektywy plastyka może się wydawać nie dość śmiałe, z perspektywy czytelnika czy krytyka literackiego jest radykalną innowacją. Podobne doświadczenie, poczucie zderzenia zaskakująco odmiennych wrażliwości i punktów widzenia, miewałem potem wielokrotnie. Praktycznie za każdym razem, gdy nad utworem liberackim z jednej strony pochylał się ktoś ze świata sztuki, widzący w książce głównie walory plastyczne i kunszt drukarza, a z drugiej odbiorca nastawiony jedynie na lekturę tekstu. Okazało się, że do odbioru liberatury konieczna jest rzecz nie taka znów oczywista: chęć i umiejętność czytania CAŁEJ książki, we wszystkich jej wymiarach. Pamiętać jednak należy, że w liberaturze wymiar tekstowy jest najważniejszy, jemu podporządkowane są wszystkie aspekty dzieła. Stąd mowa o liberaturze jako nowym gatunku literackim a nie nowej dziedzinie sztuki – gatunku, którego hybrydowy charakter można porównać do hybrydyczności gatunku operowego w muzyce. [...]

***

Opisana na wstępie sytuacja dobrze pokazuje, jak istotny jest kontekst, w którym osadzane jest dzieło oraz adresat, do którego jest kierowane. Tę samą rzecz (by nie powiedzieć ksiąrzecz) inaczej będziemy odbierać w galerii, w warunkach ekspozycji, a inaczej na do-

mowej czy księgarskiej półce. Inaczej utwór będzie postrzegany, gdy o odbiorcy mówimy „widz" czy „kolekcjoner", a inaczej gdy „czytelnik". Czego innego od autora oczekujemy, gdy nazwiemy go „prozaikiem" a jego utwór „powieścią", a czego innego, gdy używamy określenia „praca artysty" (niestety, coraz rzadsze jest tak szerokie rozumienie słowa „artysta", jak to było w czasach przywoływanego już Joyce'a, który swą autobiograficzną powieść zatytułował *Portret artysty w wieku młodzieńczym* i nikt nie miał wątpliwości, że chodzi o początkującego pisarza). Wreszcie – co innego znaczy „książka artystyczna" a co innego „liberatura".

W świetle powyższego mój ewentualny udział w cyklu wystaw organizowanych w ramach projektu „Kolekcja POLSKA KSIĄŻKA ARTYSTYCZNA Z PRZEŁOMU XX I XXI WIEKU" byłby co najmniej niezrozumiały. Kiedy więc złożono mi podobną propozycję, zmuszony byłem odmówić.

Czy podobnie powinni postąpić również inni twórcy zaliczani do liberatury – w tym przypadku Radosław Nowakowski? Dla recepcji jego twórczości, jak i dla klarowności przekazu samej idei liberatury, uważam, że tak istotnie byłoby lepiej, choć jednocześnie rozumiem powody podjęcia decyzji o uczestnictwie w tym przedsięwzięciu. Wynikają one, jak sądzę, z dwóch czynników. Po pierwsze: mimo silnej identyfikacji z ideą liberatury Nowakowski nigdy nie ograniczył swojej aktywności w środowisku twórców i kolekcjonerów książki artystycznej. Poprzez regularny udział w polskich czy międzynarodowych wystawach i targach dawał do zrozumienia, że nadal bliska mu jest również ta dziedzina sztuki, że jej nie porzuca. Po drugie: Nowakowskiego rozumienie liberatury różni się od mojego rozumienia liberatury przynajmniej w jednym punkcie. Chodzi mianowicie o relację liberatury do starej poczciwej literatury. Dla mnie, co wielokrotnie podkreślałem (także w tym artykule), liberatura jest po prostu osobnym rodzajem czy gatunkiem literackim, czy może jeszcze inaczej: osobnym typem albo nurtem literatury, którego cechą konstytutywną jest organiczna więź tekstu z materialną formą książki. I choć pierwszą książką świadomie określaną mianem liberatury było *Oka-leczenie*, zawsze podkreślałem bardzo bogatą (paradoksalnie) tradycję tego zjawiska, sięgającą aż do antyku i mogącą się poszczycić takimi arcydziełami jak *Tristram Shandy* Laurence'a Sterne'a czy *Rzut kośćmi* Stéphene'a Mallarmégo. Nowakowski natomiast w swoim *Traktacie Kartkograficznym*, który jest teoretycznym podsumowaniem jego praktyki twórczej, ujmuje te kwestie nie z perspektywy artystycznych genologii, lecz środków ekspresji (głos, pismo, książka)

i morfologii książki. W takim ujęciu „literatura" byłaby odpowiednikiem tekstów, natomiast „liberatura" odpowiednikiem zawierających owe teksty książek – mniejszy zbiór znajdowałby się w zbiorze większym. Nowakowski postrzega więc literaturę po prostu jako część liberatury, tak jak innymi jej częściami są rysunki czy rodzaj papieru.

Takie świeże, zdroworozsądkowe podejście mnie również swego czasu wydawało się czymś ciekawym, jednak w konsekwencji prowadzi do pułapki utożsamienia kategorii „liberatura" z istniejącym już pojęciem „sztuka książki", a nie to było moją intencją przy wprowadzaniu nowego terminu (i nie jestem ostatecznie pewien, czy to jest także intencją Nowakowskiego). Gdyby chodziło tylko o zgrabny synonim sztuki książki, nie widziałbym większego sensu w proponowaniu liberatury – nowe terminy mają rację bytu tylko wtedy, gdy coś nowego wnoszą, jakiś aspekt rzeczywistości oświetlają. Nie chodziło mi o sztukę „robienia książki", jak to zostało ujęte w przywoływanym już *Traktacie Kartkograficznym*. Myślę, że jest to istotne na obszarze książki artystycznej, ale nie w liberaturze. Liberatura bowiem, ujmując rzecz metaforycznie i dosłownie zarazem, to sztuka PISANIA KSIĄŻKI. Pisania czyli wymyślania. Nie tylko samego tekstu, ale właśnie książki. Natomiast kwestia osobistego, bezpośredniego udziału pisarza w procesie fizycznej produkcji woluminu (obojętnie jakiego kształtu) nie ma większego znaczenia. Podobnie jak architekt, nie musi on osobiście budować swoich książkowych wieżowców – ważna jest jego wizja, a kto ją materialnie urzeczywistnia jest sprawą całkowicie drugorzędną.

Poświęciłem Nowakowskiemu tyle miejsca, ponieważ nie chciałbym, żeby z jego postawy wyciągano na temat liberatury zbyt pochopne wnioski. Kielecki autor uprawia bezsprzecznie jeden z bardziej widowiskowych typów liberatury, nie jest on jednak w pełni dla tego zjawiska reprezentatywny. Jest to bowiem ten rodzaj liberatury (teraz widzę to znacznie wyraźniej, niż jeszcze przed kilku laty), który tworzy z książką artystyczną swoistą część wspólną. Pod tym względem autor *Tajnej Kroniki Sabiny* podobny jest do Blake'a, gdyż obaj w swojej twórczości zachowują względną równowagę między wizją literacką a plastyczną (co ciekawe – obaj też są twórcami własnych mitologii czy systemów światopoglądowych, mocno krytycznie nastawionych do społeczeństwa i jego wierzeń oficjalnych). Nie chciałbym jednak, żeby słowa te zostały odebrane jako ocena twórczości Nowakowskiego. Odnoszą się one tylko i wyłącznie do postawy autora i cech gatunkowych jego książek, które uznać należałoby za jeden z granicznych przykładów liberatury i książki artystycznej zarazem.

Spieszę od razu uprzedzić potencjalny zarzut – że dokonam w tym miejscu nagłej wolty – otóż zupełnie inaczej ma się sprawa z moją książką-butelką. Spotkałem się już bowiem z opinią, że poemat w butelce *Spoglądając przez ozonową dziurę* również można zaliczać do obu dziedzin. Jak ktoś się bardzo uprze, to mu tego oczywiście nie zabronię, jednak przeciw takiemu stawianiu sprawy wytoczyć można przynajmniej kilka argumentów: 1) wbrew pozorom utwór ten nie wychodzi poza literaturę – jest to przykład tekstu poetyckiego, który wymagał innej formy książkowego urzeczywistnienia i pod postacią owej butelki takową odnalazł; poza wydrukowanym na przeźroczystej folii tekstem nie ma tu żadnych elementów graficznych – chyba żeby spojrzeć na butelkę przez pryzmat Duchampowskiego *ready-made*, różnica jednak byłaby taka, że Marcel wybierane z otaczającej rzeczywistości przedmioty czynił dziełami sztuki, a niżej podpisany anektował ów szklany przedmiot do obszaru literatury, czyniąc go książką w zastępstwie tradycyjnego papierowego woluminu; 2) książka-butelka nie jest dziełem unikatowym, przeznaczonym do galerii czy prywatnych kolekcji, lecz utworem skierowanym do czytelnika, dostępnym w księgarniach w cenie zwykłej książki, obdarzonym numerem ISBN i wydanym w stosunkowo dużym nakładzie (pierwsze wydanie – 200 egz., drugie wydanie – 500 egz., przekład na język angielski – 100 egz.); 3) recenzje i omówienia tej książki adresowane są do publiczności literackiej (nawet z sugestią omawiania tego tekstu… w szkołach – patrz: „Polonistyka. Czasopismo dla Nauczycieli" nr 2/2009); 4) *last but not least* – nie po to jej autor wymyślał termin „liberatura", żeby teraz musiał tłumaczyć, że nie jest wielbłądem.

Tym osobistym akcentem kończę część pierwszą niniejszego tekstu, aby po chwili odpoczynku przejść do części drugiej, w której spróbuję wyjaśnić, dlaczego odmawiając udziału w tym projekcie jako autor, zgodziłem się wziąć udział w charakterze jednego z członków jury.

II

[…] Poza możliwością zgromadzenia oryginalnej, wartościowej kolekcji, to, co z mojej perspektywy wydaje się w tym całym wydarzeniu najcenniejsze, to właśnie stworzenie dogodnych warunków do […] dyskusji, do twórczej wymiany myśli. Wprawdzie z tą „twórczością wymiany" bywało różnie, nie ulega jednak wątpliwości, że nadarzyła się znakomita okazja, żeby pewne kluczowe a sporne kwe-

stie przedyskutować i przy okazji stworzyć platformę do przyszłych, nie mniej twórczych sporów.

Przede wszystkim zaś pojawiła się szansa na uporządkowanie terminologii – chociażby na dokonanie elementarnego rozróżnienia między „książką artystyczną" a „sztuką książki". Z perspektywy liberatury jest to niezwykle istotna kwestia. O ile bowiem w kolekcji pod szyldem „książka artystyczna" nie widzę możliwości prezentowania liberatury (*casus* Nowakowskiego już wyjaśniłem), o tyle przy szerszym ujęciu problematyki, zawartym w pojęciu „sztuka książki", przeszkody te w dużej mierze znikają. Termin „sztuka książki" odnosi się bowiem do wszelkich form książkowej ekspresji: od walorów estetycznych „zwykłej" książki, poprzez edycje bibliofilskie czy sztukę pięknego druku, aż po formy autonomiczne czyli w pełni autorskie, traktujące książkę jako integralny składnik dzieła literackiego (liberatura) czy dyscyplinę sztuki całkowicie już odrębną (książka artystyczna).

Więcej na ten temat pisze Katarzyna Bazarnik w artykule „Kilka uwag o liberaturze i książce artystycznej". Tutaj wspomnę tylko, że przy takim zawężonym rozumieniu zjawiska książki artystycznej – jako autonomicznego przejawu wizualnej ekspresji w formie nawiązującej do książki lub symboliki książki, miałaby kłopot odnaleźć się nie tylko liberatura, ale także spora liczba tytułów wprawdzie już zakwalifikowanych do Kolekcji, lecz nie spełniających podstawowego, moim zdaniem, kryterium autonomii dzieła. Do spełnienia tego kryterium konieczna jest możliwość jednoznacznego wskazania jego autora bądź autorów. W przeciwnym wypadku będziemy mieć do czynienia z dziełem heteronomicznym, ze swoistą aranżacją czy opracowaniem cudzego tekstu (nie tworzonego przecież z taką intencją), słowem: z analogiczną do teatralnej inscenizacją obcej wypowiedzi.

Z tych właśnie względów uważam na przykład, że niezwykle ciekawa, wyrafinowana twórczość mistrzów sztuki drukarskiej – Jadwigi i Janusza Tryznów, uprawiana na najwyższym poziomie kunsztu edytorskiego w ramach *Correspondance Des Arts*, do kategorii książki artystycznej zaliczana raczej być nie powinna. Widzę natomiast dla niej miejsce w obszarze szerzej zakrojonym – w dziedzinie sztuki książki, jako typ artystycznego czy kreatywnego drukarstwa. Nie miałbym natomiast problemów z zaliczeniem do książki artystycznej (a może nawet liberatury) potencjalnego dzieła Tryznów, spełniającego kryterium utworu w pełni autorskiego. Co więcej, jestem przekonany, że gdyby takowe powstało, mogłoby być wydarzeniem dużej rangi. [...]

***

Na koniec, w charakterze podsumowania, przejdę do zapowiadanej w tytule artykułu „redefinicji". [...] A zatem:

1. Za typową książkę artystyczną proponuję uznać w pełni autorskie dzieło sztuki wizualnej bądź konceptualnej, wyrażone w formie książki lub w postaci nawiązującej do książkowej symboliki, pozbawione jednak istotnego komponentu literackiego.
2. Dzieła dotychczas definiowane jako książki artystyczne, a zawierające ów literacki (również w pełni autorski) komponent, proponuję uznać raczej za przejawy liberatury niż książki artystycznej.
3. Natomiast książek będących oryginalnymi edytorsko adaptacjami cudzych tekstów nie zaliczałbym do kategorii książki artystycznej, lecz do drukarstwa artystycznego i szeroko pojętej sztuki książki.

W ten sposób kolekcjoner będzie syty, a odzyskalibyśmy może również to i owo dla czytelnika.

Niniejszy artykuł jest polskojęzyczną wersją tekstu napisanego specjalnie do projektu "Polska kolekcja książki artystycznej przełomu XX i XXI wieku", grant MKiDN 2009, przygotowanego do publikacji na stronie Polskiej Sztuki Książki <www.bookart.pl>, prowadzonej przez animatorki ruchu artystów sztuki książki, Alicję Słowikowską i Jadwigę Tryzno.

Artykuł oparty na wystąpieniu na konferencji *e-polonistyka 2* zorganizowanej w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego KUL w Lublinie 3–4 grudnia 2009. Przyjęty do druku w tomie: *e-polonistyka 2*. Red. Aleksandra Dziak i Sławomir Jacek Żurek. Lublin: Wydawnictwo KUL.



Liberatura w e-świecie

– Strona Pierwsza –

„Wszechświat (który inni nazywają Biblioteką) składa się z nieokreślonej, i być może nieskończonej, liczby sześciobocznych galerii…"
J.L. Borges, *Biblioteka Babel* (tłum. A. Sobol-Jurczykowski)

Uderzające, jak często w rozważaniach nad literaturą nowych mediów powraca motyw borgesowskiej Biblioteki Babel. Metafora symbolizująca Wszechświat, ale kojarząca się też z poetyką hipertekstu i bezmiarem internetu – tego nienasyconego Lewiatana, mieszczącego w swym wnętrzu (o ile „wnętrze" to właściwe słowo) zasoby tekstu przekraczające pojemność tradycyjnych bibliotek i zachłannie pożerającego coraz to nowe obszary drukowanego czy ręcznie pisanego słowa. Podczas niedawnej konferencji „Od liberatury do e-literatury" (Uniwersytet Opolski, 23–24 listopada 2009) moją szczególną uwagę przykuł, przytoczony w jednym z wystąpień, taki oto fragment – odbierany w zupełnie innych okolicznościach niż przy pierwszej lekturze przed laty:

> Każdej ze ścian każdego sześcioboku odpowiada pięć szaf; każda szafa zawiera trzydzieści dwie książki znormalizowanego formatu; każda książka posiada czterysta dziewięć stron; każda strona czterdzieści wierszy; każdy wiersz około osiemdziesięciu liter czarnego koloru.

Słowa te uświadomiły mi dobitnie, że tak jak w idealnym Państwie Platona nie ma miejsca dla artystów, tak w borgesowskiej Bibliotece nie ma miejsca na liberaturę. Ów znormalizowany format, liczba stron czy kolor są jej całkowitym zaprzeczeniem.

Spieszę uspokoić: mam świadomość, że wizji argentyńskiego pisarza nie należy brać dosłownie, że jak przystało na solidną metaforę są w niej olbrzymie pokłady treści symbolicznych, wieloznacznych. Muszę jednak również nieco zaniepokoić: dostrzeganego w utworach liberackich „nieznormalizowanego" formatu również nie należy zbyt dosłownie odbierać. Niezależnie od treści zawartych w tekście, sama konstrukcja książki czy forma zapisu mogą nieść symbolikę nie mniej pojemną od tej wyrażonej za pomocą słowa.

– Strona Druga –

Na nietypową książkę w Bibliotece Babel miejsca nie ma, odmiennego formatu na półkach nie przewidziano. Nie ma również miejsca dla nietypowej typografii, wszystkie teksty zapisano przy użyciu dokładnie dwudziestu pięciu znaków graficznych: dwudziestu dwóch równo ułożonych liter oraz spacji, przecinka i kropki (choć w motcie do opowiadania mowa jest jednak o „23 literach", a więc tym samym o jakiejś dodatkowej, nieznanej?).

Tak sformalizowana i ustrukturyzowana, miała być owa Biblioteka zbiorem wszystkich możliwych tekstów, w każdym z możliwych wariantów we wszystkich możliwych językach. Nie powinno więc dziwić, że w tej permutacyjnej otchłani „sens (a nawet pokorna i zwyczajna spójność) jest niemal cudownym wyjątkiem". Z drugiej strony, nawet najdziwniejsza zbitka literowa może znajdować gdzieś zrozumienie:

> Nie mogę dokonać połączenia kilku liter, „dhcmrlchtdj", którego by boska Biblioteka nie przewidziała, i które w jednym z jej tajemnych języków nie zawierałoby jakiegoś potwornego sensu.

W tej „boskiej" instytucji przewidziano zatem wszystkie warianty tekstu, nie przewidziano natomiast innego kształtu woluminu. Z jednym wyjątkiem: gdy przywołany zostaje obraz tajemniczego Karmazynowego Sześcioboku, w którym rzekomo miały się znajdować tomy budzące w niektórych osobnikach szczególne, fanatyczne wręcz pragnienie. Poza wysoce pożądaną zawartością tych ksiąg („wszechmocnych, ilustrowanych i magicznych"), miały się one odróżniać także formatem – „mniejszym niż zwykły".

Niezależnie od oczywistych skojarzeń z losami świętych pism, byłaby to także, (nie)świadomie uchylona, furtka dla liberatury? Format tych ksiąg (o ile naprawdę istniały) musiał być znaczący, z pewnością znaczące też były proporcje rządzące ukrytymi i jawnymi wymiarami tekstu. Reszty możemy się tylko domyślać, tak jak domniemywać możemy istnienia mitycznej księgi, „która jest doskonałą esencją i kompendium *wszystkich pozostałych*".

Czy o takiej Księdze śnił autor *Rzutu kośćmi* i jemu podobni?

– Strona Trzecia –

Jest jednak w opowiadaniu Borgesa fragment, który wykluczonym z Biblioteki Babel niesfornym księgom liberatury przywraca należyte miejsce. Miejsce już nie w Bibliotece czy poza nią, lecz… zamiast niej. Oto stosowny przypis końcowy, który pozwolę sobie zacytować w całości:

> Letizia Alvarez de Toledo zauważyła, że ta ogromna Biblioteka jest zbędna: w zasadzie wystarczyłby *jeden tylko tom*, o zwykłym formacie, wydrukowany in 9° czy in 10°, który składałby się z nieskończonej ilości nieskończenie cienkich kartek. (Cavalieri w początkach XVII stulecia powiedział, że wszelkie ciało stałe jest zbiorem nieskończonej liczby warstw). Posługiwanie się tym jedwabistym *vademecum* nie byłoby wygodne: każda pozorna kartka rozdzielałaby się na inne, analogiczne; niepojęta kartka środkowa nie posiadałaby strony odwrotnej.

Każdy, kto zetknął się z „niewygodną" liberaturą, słysząc o „niepojętej kartce środkowej" wie, że nie jest ona tak niepojęta, jak by się zdawało. Potrzebne jest tylko inne, „nieeuklidesowe", że się tak wyrażę, podejście do książki.

Tym paradoksalnym zakończeniem słynnego opowiadania Borges stawia nas *de facto* przed dylematem wyboru: można bowiem patrzeć na Wszechświat jak na Bibliotekę z niemalże nieskończoną ilością równiutko ułożonych, sformatowanych tomów, ale można również postrzegać go na wzór Księgi o niepojętej konstrukcji. Obie metafory nasiąknięte są zbliżoną symboliką, jednak wybór jednej lub drugiej niesie z sobą zupełnie różne konsekwencje.

Na płaszczyźnie zarysowanego tu dyskursu, byłby to wybór między poetyką internetu, czy raczej liternetu, a poetyką liberatury. Innymi słowy: twórca, a za nim czytelnik, może wybierać pomiędzy nie w pełni jeszcze rozpoznanym (a tym bardziej artystycznie wyzyskanym) potencjałem hiperłącza czy monitora, a nadal (wbrew pozorom) niewyczerpanym potencjałem tkwiącym w „tradycyjnej" typografii i „zwykłej" kartce papieru.

Ale można także – nie chcąc niczego wykluczać – wybrać to, co

– Strona Czwarta –

pomiędzy.

Jednostronną dziurę, która powstała w tym tekście, każdy może wykorzystać na swój sposób, wszak

dał nam przykład *Tristram Shandy*
jak się bawić mamy.

Chętnych odsyłam nie tylko do strony czarnej czy przeznaczonej dla pewnej wdowy, dzięki którym Sterne w dowcipny sposób przekazał ważkie treści. Prawdziwie niepokojący jest dziesięciostronicowy (niczym dziesięciodniowa luka w kalendarzu przy przechodzeniu z porządku juliańskiego na gregoriański) ubytek w Księdze IV, uwzględniony w paginacji oryginalnych wydań.

Stworzenie w tekście takiej namacalnej pustki pozwala czytelnikowi dostrzec to, czego porwany fabułą lub urzeczony poetyckim obrazowaniem zwykle nie dostrzega. Tym czymś jest nie tylko cielesność kartki czy proporcje jej długości do szerokości, ale przede wszystkim siła gestu milczenia, jego wymiar metaforyczny.

Pustka jest warunkiem prawdziwej Pełni, a dziura – szczelności systemu. Paradoksalnie bowiem, aby system był pełny, musi być dziurawy. System, który żadnej szczeliny nie posiada, który nie zawiera żadnego braku, za pełny i wszechogarniający uznany być nie może.

Jednak podobna luka w tekście zamieszczonym w Sieci nie przemawia tak mocno – obraz jest płaski, dziura w Sieci nie jest namacalna. W porównaniu z powierzchnią nawet najgrubszego tomu, na ekranie komputera przestrzeń zapisu wydaje się niemalże nieograniczona, przez co niezapisany obszar nie wywołuje specjalnego wrażenia. Inna jest bowiem natura tego medium, co innego skupia uwagę odbiorcy.

Kłania się McLuhan, ale o tym, że przekaźnik jest przekazem, grubo wcześniej wiedzieli pisarze i inni artyści. Czyli ci, którzy na każdym kroku musieli te kwestie rozstrzygać w wymiarze praktycznym. Sam prorok globalnej wioski wiele zresztą się od nich nauczył. Chociażby śledząc dokonania klasyków modernizmu, zwłaszcza Joyce'a, który technikę mówienia formą wzniósł na trudno dostępne wyżyny, czy wnikliwie studiując rozważania Mallarmégo na temat ekspansji gazet i ich wpływu na literaturę.

– Strona Szósta –

Podobno żyjemy w czasach remediacji, jeden nośnik pisma zastępuje drugi. W pewnych dziedzinach następuje to wolniej, w innych szybciej, a w jeszcze innych już nastąpiło. Dla większości czytelników literatury pięknej poczciwa papierowa książka wciąż się wydaje wygodniejsza od elektronicznych czytników, ale już na przykład w sferze nauki, biznesu czy produkcji niusów, te zmiany są wyraźne. Nie mówiąc już o sprawnym zarządzaniu państwem, które bez elektronicznych przekaźników informacji nie byłoby w stanie prawidłowo funkcjonować (no, może z wyjątkiem niektórych sektorów trzeciej władzy, gdzie zakurzone półki z pożółkłymi aktami nadal bardziej przypominają kafkowskie Strychy niż borgesowską Bibliotekę). Wydaje się więc, że jest tylko kwestią czasu, kiedy obrady parlamentu będzie można śledzić w Second Lifie czy czymś podobnym, o ile ludzie nie będą woleli innych rozrywek (na pewno będą woleli).

:)

To są kwestie oczywiste dla każdego. Mniej oczywiste są potencjalne konsekwencje owej remediacji, ponieważ ciągle skazani jesteśmy jedynie na hurraoptymistyczne, albo wręcz przeciwnie – skrajnie pesymistyczne, prognozy. Nadzieje są zrozumiałe, obawy uzasadnione. Nikt nie wie bowiem, jak to się jeszcze potoczy. Czy to będzie służyć wolności, czy też posłuży Wielkiemu Bratu w budowie Matrixa. Jedni z entuzjazmem podają przykład nieograniczonego niemalże dostępu do wielu nieosiągalnych wcześniej źródeł i pilnie strzeżonych zbiorów, inni jako kontrprzykład podają opresyjność internetowej policji w krajach demokracji ludowej. Daje do myślenia również, dość zabawnie wyglądający na razie, ale i symboliczny zarazem, przypadek zniknięcia tekstu *Roku 1984* Orwella z prywatnego czytnika, tekstu bynajmniej nie w piracki sposób nabytego przez pewnego studenta z USA. Przyczyną były ponoć jakieś perturbacje z prawami autorskimi firmy, która ten tekst owemu pechowcowi na nośniku elektronicznym sprzedała – dla nabywcy tradycyjnych książek sprawa trudna do wyobrażenia.

:(

– Strona Siódma –

Żyjemy w czasach remediacji, ale i liberatury zarazem. Liberatury, czyli próby wyzwolenia poety i pisarza od dyktatu owych historycznych, nieuchronnych – zdawałoby się – procesów. Jakkolwiek mocno czy naiwnie by to nie zabrzmiało, mam powody by tak twierdzić.

Dotąd ludzie pióra nie mieli specjalnego wpływu na kształt książki. Choć ich teksty zasiedlały gigantyczne połacie zadrukowanego papieru, a wcześniej cierpliwie wykaligrafowanego pergaminu, jedwabiu, papirusu czy wypalanej gliny, samo medium książki było poza ich wpływem i kontrolą. To starożytny czy średniowieczny skryba, a później drukarz i wydawca decydowali o jej atrybutach, autor tekstu na ogół bezwiednie się temu poddawał (nieliczne wyjątki nazwałbym właśnie liberackimi). Niewielu było twórców, którzy – jak Blake – potrzebowali i potrafili się temu sprzeciwić, proponując kontakt z czytelnikiem na swoich warunkach:

> Musi zostać wypleniona idea, że człowiek ma ciało odmienne od duszy; to uczynię drukując metodą infernalną, – kwasami, w Piekle jest ona użyteczna & uzdrawiająca, gdyż roztapia pozorne powierzchnie i ukazuje Nieskończone, które było ukryte.
>
> Gdyby oczyścić bramy percepcji, każda rzecz ukazałaby się człowiekowi, jaka jest, nieskończona.
>
> W. Blake, *Małżeństwo Nieba i Piekła* (tłum. F. Wygoda)

„Oczyszczaniu bram percepcji" mogą służyć nie tylko środki literackie, ale i plastyczne, wreszcie technika druku i konstrukcja książki. W liberaturze Słowo jednak nadal pozostaje najważniejsze, ono rządzi wszystkim wymiarami książki. Wszelkie niewerbalne środki wyrazu nie są niczym innym jak właśnie – niewerbalnymi środkami Wyrazu.

Tak jest u gniewnego Blake'a, który rysuje sam, tak jest też u pogodnego Laurence'a Sterne'a, który dla odmiany pozwala w swej książce rysować czytelnikowi. Ale można też rysować samymi słowami, jak to czynili twórcy kaligramów. Albo nie rysować wcale, zanurzając czytelnika w starannie zaaranżowanej przestrzeni tomu.

Ta przestrzeń to odzyskana mowa. Mowa ciała.

Liberatura – 496 słów podsumowania

Sam sobie jestem winien. W eseju, który dał zjawisku imię, przezornie napisałem: „A czy to się będzie jeszcze określać mianem literatura, czy też już raczej ‘liberatura’, jest sprawą drugorzędną. Jest to problem teoretyków, a nie pisarzy”. Po czym, niepomny własnych przestróg, dziesięć następnych lat cennego życia strawiłem na podchodzeniu jednorożca.

Dziwne rzeczy niekiedy dzieją się z czasem. Od narodzin liberatury minęła właśnie dekada, co całkiem ładnie się składa, zważywszy, że łamów na ten niesformatowany eksces jako pierwsza użyczyła „Dekada Literacka” (wychodząca jeszcze w dużym, gazetowym formacie). Całą wcześniejszą dekadę (s)troiło się *Oka-leczenie*, bez której to książki idei liberatury by nie było. Jednak w chwili, kiedy pierwszy prototypowy egzemplarz stanął u bram (w Wielki Piątek Jubileuszowego Roku 2000), trudno było przypuścić, nawet uwzględniwszy skalę technologicznego wyzwania, że oficjalne wydanie trójksięgu zajmie kolejną dekadę. I tak dekada do dekady, aż tych lat zrobiło się w sumie… czterdzieści.

Piszę „w sumie”, bo wprawdzie sam termin wyszedł od wyżej podpisanego, to jednak niekwestionowaną współautorką koncepcji liberatury jest niżej niepodpisana współautorka *Oka-leczenia* Katarzyna Bazarnik. To w dużej mierze jej ostrożne intuicje i trzeźwe ustalenia pozwoliły wprowadzić liberaturę na grunt akademicki i skierować na głębsze, bardziej eksterytorialne wody, jej cierpliwości i wyobraźni zawdzięczam też angielski przekład moich esejów i wierszy (jaka to makabra wie tylko ten, kto podobne supły próbował rozwiązywać). Sporo też wniosły prowadzone przez nią badania nad przestrzenną strukturą *Finnegans Wake* – strukturą, jak wiele znaków na niebie i księdze wskazuje, globalnie liberacką. „Każdy ma taki przypadek, na jaki zasłużył”, jak mawiał Tadeusz Kantor. Cóż, najwidoczniej czymś sobie musiałem zasłużyć na tak dobrą żonę.

Czy zasłużyłem na równie dobrego czytelnika? Bardzo chciałbym, ale gdy patrzę na ten stos zadrukowanego papieru, z każdą chwilą nachodzą mnie coraz większe wątpliwości. Uświadamiam sobie, że nie ma w tym zbiorze tekstu, z którego byłbym w pełni zadowolony, tekstu, o którym mógłbym powiedzieć: chwilo trwaj, jesteś piękna.

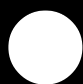
Niejeden sąd budzi mój niesmak, niejedno zdanie miałbym ochotę zmienić czy całkiem usunąć. Nawet niniejszy komentarz piszę po raz drugi, połowę uprzedniego wyrzuciwszy za drzwi.

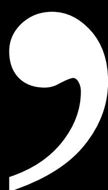
Niestety, nie można tego zrobić ze słowami już opublikowanymi, przeszłości zmienić się nie da. Choćbym nie wiem jak się niektórych wypowiedzi wstydził, mam świadomość, że one już do mnie nie należą, że te koślawe zdania poszły już w świat i wszystko, co mogę zrobić, to po prostu wziąć za nie odpowiedzialność. Ewentualnie przedstawić swoje aktualne stanowisko. Miałbym z tym jednak niemały kłopot, bo po tych dziesięciu latach czuję się niewiele mądrzejszy.

Pewnie byłbym teraz ostrożniejszy. Może nie ubierałbym liberatury w jakieś „czwarte rodzaje", bo w ogóle nie widzę już sensu wyróżniania takich trójkolorowych podziałów. Gatunek? Nawet jeśli, to mam w pamięci wielce pouczającą historyjkę o afrykańskim słoniu, który z wierzchu przypomina kuzyna z Indii, ale genetycy orzekli, że znacznie mu bliżej do kuzynki myszy. Niewątpliwie, genetyka dodała życiu pikanterii.

A może rację należałoby przyznać poczciwemu Benedetto Croce, który kwestionował wszelką tego typu gatunkowość? Może rzeczywiście istnieją wyłącznie konkretne dzieła, które są kosmosem samym w sobie? Jeśli się z tym zgodzimy, chętnie z liberatury zrezygnuję.

Felieton napisany specjalnie do niniejszego tomu, opublikowany również na portalu Korporacji Ha!art <www.ha.art.pl>, w dziale „Felietony" w maju 2010.





KATARZYNA BAZARNIK

Liberatura

czyli o powstawaniu gatunków (literackich)[1]

Tak jak w świecie przyrody pojawiają się mutacje, które zapoczątkowują nową odmianę czy gatunek, tak w świecie literatury pojawiają się od czasu do czasu dzieła takie jak *Tristram Shandy*, *Ulisses* i *Finnegans Wake*, czy *Rzut kośćmi*, które wydają się zjawiskiem na tyle nowym, że zmuszają naukowców do przeformułowań w literaturoznawczej klasyfikacji. Powieść Sterne'a pojawiła się w momencie, gdy świeżo skodyfikowały się konwencje fikcji literackiej (zarówno jeśli chodzi o konwencje narracyjne, jak i typograficzno-edytorskie). Wprowadzając element gry z czytelnikiem, metatekstualny komentarz i sięgając po chwyty, które eksponują wizualne i przestrzenne cechy pisma, *Tristram Shandy* wywraca do góry nogami całą typologię powieści zanim takowa na dobre się ukształtuje, stając się dla jednych modelową powieścią, dla innych zaś modelową antypowieścią – autorefleksyjnym traktatem na temat pisania książki.

Podobny problem odczuwano w odniesieniu do *Ulissesa*. Pierwsi czytelnicy byli wyraźnie skonsternowani kłopotami z jego genologiczną przynależnością. Gdy pytano Joyce'a, czym właściwie jest jego książka, najpierw odpowiadał zdziwiony, że powieścią. Ale *Ulisses*, podobnie jak wcześniej *Tristram Shandy*, naruszał tyle gatunkowych konwencji, że trudno go było wówczas tak zaklasyfikować. Jeśli był powieścią, to mocno niekonwencjonalną – jak zauważył T.S. Eliot, Joyce „uśmiercił dziewiętnasty wiek, obnażył bezużyteczność wszystkich stylów i zniszczył własną przyszłość"[2] (jako powieściopisarza – co skądinąd okazało się prorocze, bo późniejsze *Finnegans Wake* istotnie nie mieściło się w ramach żadnego gatunku). Jak pisze redaktor naukowa oxfordzkiego reprintu pierwszego wydania, Jeri Johnson[3]:

> *Ulisses* wyglądał jak powieść, ale również wyglądał jak dramat, katechizm, albo poezja, czy muzyka, w zależności od tego, na jakiej stronie otwarło się

---

1 Tekst oparty na wystąpieniu podczas konferencji „Od liberatury do e-literatury", zorganizowanej przez Uniwersytet Opolski w dniach 23–24 listopada 2009 (Kamień Śląski) i przyjęty do druku w tomie pod tym samym tytułem, red. Monika Górska-Olesińska i Eugeniusz Wilk, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

2 Richard Ellmann, *James Joyce*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985, s. 468.

3 Jeri Johnson, *Introduction*, [w:] James Joyce, *Ulysses*, red. i wstęp Jeri Johnson, Oxford: Oxford University Press (1992) 1998, s. xiii (tłum. fragmentu K. Bazarnik).

> książkę. Gdyby książka grała nieco bardziej fair – gdyby, powiedzmy, używała cudzysłowu dla zaznaczenia dialogu, żeby nieco bardziej odróżnić go od otaczającej prozy, albo gdyby spokojnie osadzała akcję w konkretnym miejscu i czasie, malując scenę, na której będzie się ona rozgrywać i łagodnie wprowadzała czytelnika w pierwsze spotkanie Bucka Mulligana ze Stefanem Dedalusem, gdyby było tu mniej neologizmowych gier słownych, jakie zazwyczaj napotyka się w poezji, albo mniej psychologicznego zbliżenia do rzeczywistości, mniej parodii, pastiszu, czy stylistycznych ekstrawagancji – mogłaby była zostać uznana za powieść. To, że tak się nie stało, wynika z faktu, że *Ulisses* nie jest powieścią. Albo nie do końca nią jest. Czy raczej, zawiera w sobie przynajmniej jedną powieść, [...] ale zarazem kwestionuje, poszerza, a nawet rozsadza dotychczasowe konwencje powieściowe. Sam Joyce z początku nazywał go powieścią, wkrótce porzucił tę nazwę na rzecz „epiki", „encyklopedii", a nawet *maleditissimo romanzaccione* (przeklęta, potwornie wielka powieść), aby wreszcie pozostać przy zwyczajnej „książce".

Dając więc czytelnikom *Ulissesa*, a potem *Finnegans Wake*, Joyce być może wpłynął nie tylko na przeformułowanie naszego rozumienia powieści, ale i zaoferował coś tak radykalnie nowego, że domagałoby się to osobnego zdefiniowania.

W przedmowie Jeri Johnson wymienia cechy *Ulissesa*, które stanowią o jego odrębności: nowatorskie potraktowanie tekstualności jako siatki relacji przenikającej język bohaterów i narratorów oraz wynikającą stąd swoistą czasoprzestrzeń zazębiających się światów: przedstawionego i przedstawiającego, mnogość schematów-rusztowań, które Joyce wypełniał tekstowym „ciałem" (jednym z nich jest ciało ludzkie), gatunkową, stylistyczną i typograficzną różnorodność (by nie rzec polimedialność, bo mamy przecież w *Ulissesie* do czynienia również z muzyczną notacją), oraz metatekstualność i subwersywność objawiającą się tym, że *Ulisses* ma „wydawałoby się, świadomość siebie samego jako zapisanego w języku, a jednak materialnego artefaktu"[4]. Jawi się więc *Ulisses* istotnie jako nowy gatunek, wyewoluowany z dziewiętnastowiecznej powieści, ale i wyrosły z tradycji eposu i menippejskiej satyry. Niezależnie jednak od tego, do jakiej kategorii zaklasyfikujemy utwory napisane przez Joyce'a, jedna rzecz jest niepodważalna – *Ulisses* i *Finnegans Wake* są *książkami*. Zaabsorbowany tworzeniem kolejnego tekstowego świata i nie mając być może chęci na wdawanie się w teoretyczne dywagacje, Joyce sięgnął na koniec po najprostsze, najoczywistsze dla niego określenie: napisałem książkę – powiedział – a teraz niech krytycy przez kolejne trzysta lat martwią się, jaki to gatunek.

---

4 Tamże, s. xix.

Trudno określić, na ile inspiracją dla niego był wizjonerski projekt wszechogarniającej Księgi innego rewolucjonisty literackiego, Stéphane'a Mallarmégo, ale niewątpliwie Joyce jego poezję znał i cenił[5]. Co prawda, francuski symbolista pozostawił zaledwie odprysk Księgi w postaci *Rzutu kośćmi*, ale zarówno ten poemat, jak i rozważania teoretyczne poety zawierają świadectwo, że poszukiwał on nie tylko nowego języka, ale wręcz jakiegoś nowego rodzaju czy gatunku literatury, który miał się w efekcie tych eksploracji wyłonić. Tak pisał o nim w *Przedmowie* do *Rzutu kośćmi*[6]:

> Wskazałbym jednakże w Poemacie tu załączonym coś więcej niż szkic – pewien „stan" raczej, nie zrywający wszelkich więzów z tradycją; przeforsowałbym jego przedstawienie w wielu kierunkach […] wystarczająco, by otworzyć oczy. Dziś, nie wyrokując o przyszłości, która wyłoni się z tego (nic lub prawie sztuka), zgódźmy się, że ta próba uczestniczy, w nieprzewidywalny sposób, w szczególnych i ulubionych w naszych czasach poszukiwaniach: w wierszu wolnym i poemacie prozą. […] Gatunek, który z wolna wyodrębniałby się z tego, jak symfonia obok solowej pieśni, pozostawiłby nietkniętym dawny wiersz […]; byłby to jednocześnie przypadek poruszenia raczej (jak się później okaże) tematów czystej i złożonej wyobraźni lub intelektu tak, aby nie pozostał żaden powód, by wyłączyć z Poezji – jedyne jej źródło.

Mallarmé zdawał sobie sprawę, że wykracza poza ramy dotychczas uprawianej poezji i dotychczas znanych konwencji, i że jego poemat daje początek nowemu zjawisku, którego jeszcze nazwać nie potrafi, nie musi i właściwie jako poeta – nie chce. Nie jest to ani jego zadanie, ani rola, choć nieobca przecież była mu teoretyczna refleksja nad własną twórczością.

*

Jednak czasami twórcy podejmują się nazywania zjawisk, które sami kreują. Dziesięć lat temu, przy okazji wystawy książek niekonwencjonalnych w Bibliotece Jagiellońskiej, na łamach „Dekady Literackiej" ukazał się esej Zenona Fajfera pod tytułem *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*[7], w którym rozważał on, co właściwie jest materią pisarza[8]:

5 Por. David Hayman *Joyce et Mallarmé*, Paris: Les Lettres Modernes 1956; oraz Sam Slote *The Silence in Progress of Dante, Mallarmé and Joyce*, New York: Peter Lang 1999.

6 Stéphane Mallarmé „*Uwagi odnoszące się do poematu 'Rzut Kośćmi nigdy nie zniesie Przypadku' autorstwa Stéphane'a Malla*rmé, [w:] Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, seria „Liberatura", t. 3, Kraków: Korporacja Ha!art, 2005, s. 48.

7 Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka", 30 czerwca 1999, nr 5/6 (153/154), Kraków, s. 8–9.

8 Tamże, s. 8–9.

1. Czy w literaturze pod pojęciem tworzywa należy rozumieć tylko język? A może tworzywem literata powinna być także kartka papieru, którą ma on swym pismem zaczernić? A może nie zaczernić, tylko np. zabielić […]? Kto powiedział, że kolor kartki jest raz na zawsze ustalony? Przecież to tylko konwencja, której pisarze bezwiednie się poddają.
2. Czy pod pojęciem formy rozumianej jako „określony sposób ułożenia słów i zdań" […] istnieje także miejsce na refleksję związaną z fizycznym kształtem słowa i zdania? Czy też […] – słowo to już tylko dźwięk i znaczenie?
3. Czy pod pojęciem formy rozumianej jako „ustalony wzorzec, według którego kształtowane są poszczególne dzieła", a pod pojęciem dzieła literackiego rozumianego jako „językowy twór sensowny (wypowiedź) spełniający warunki literackości przyjęte w danym czasie i środowisku, szczególnie zaś warunek odpowiedniości względem uznawanych standardów artyzmu" […] mieści się także refleksja nad wyglądem samej książki? Czy fizyczny kształt i budowa książki są częścią składową dzieła literackiego, czy też jest to tylko i wyłącznie sprawa drukarza, introligatora, wydawcy i powszechnie obowiązujących w danym okresie norm?

Fajfer stwierdzał, że jeśli tworzywem pisarza jest język, to jest nim również i pismo, a skoro pismo, to jego wizualno-przestrzenne cechy również mogą być dla niego istotne. W konkluzji zaproponował, by utwory, w których literaci obmyślają całą książkę łącznie z jej cechami typograficznymi, wyodrębnić jako nowy rodzaj literacki – od łacińskiego *liber* czyli „księga" – i nazwać go liberaturą. Jak łatwo zauważyć, i co podkreślał sam autor eseju, termin ten mógłby objąć wyżej opisane dzieła Sterne'a, Joyce'a i Mallarmégo, a być może i inne podobne im przypadki.

Zaproponowana przez Fajfera rewizja klasycznego trójpodziału wynikała nie tyle z dogłębnych studiów teoretycznych, co związana była właśnie z jego praktyką twórczą, a szczególnie z naszą wspólną, powstającą w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku książką, którą zatytułowaliśmy *Oka-leczenie*. W momencie, kiedy ukazał się artykuł, *Oka-leczenie* istniało dopiero w rękopisie – jedynie środkowa część, zatytułowana *Zenkasi*, zdążyła przybrać formę drukowaną (zaprezentowaną na wystawie w Bibliotece Jagiellońskiej). Istniał również projekt, jak książka miałaby wyglądać, ale do introligatora, który potrafiłby wykonać odpowiednio wyglądający egzemplarz dotarliśmy dopiero po wystawie, dzięki czemu rok później powstało dziewięć prototypowych egzemplarzy, przeznaczonych dla ewentualnych wydawców. Mimo że zaplanowaliśmy dla niej kształt niekonwencjonalny, z pewnością nie była ona w naszym odczuciu książką artystyczną, do czego na początku ją przyrównywano. Czym zatem dla nas była? Nie mieliśmy wątpliwości, że literaturą. Ale literaturą nie-



Il. 1. Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik *Oka-leczenie* prototyp, Kraków 2000



Il. 2. Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik *Oka-leczenie*, t. 8 serii „Liberatura", Ha!art, Kraków 2009

co inną od tej tworzonej zazwyczaj – literaturą, która poza tym, że szukała odpowiednich dla rzeczy słów, szukała też odpowiedniej przestrzeni, w której te słowa mogłyby zaistnieć. I taką przestrzeń znalazła, przybierając formę trójksięgu (por. il.1 i 2).

Warto jeszcze dodać, że poza niekonwencjonalną budową książki, *Oka-leczenie* zawiera również wynalezioną specjalnie na potrzeby przedstawionej tam opowieści narrację emanacyjną – nazwaną tak przez Fajfera, bowiem tekst składa się z kilku warstw, odsłaniających się dopiero w trakcie lektury. Gdy czytelnik poskłada inicjały wszystkich słów odkryje nowy tekst; kilkukrotne powtórzenie tej procedury na nowo uzyskanych tekstach doprowadzi w końcu do jednego słowa ukrytego „na dnie", z którego cała opowieść niejako wyemanowała. Ma to służyć oddaniu zanikającej lub wyłaniającej się jaźni bohaterów – umierającego mężczyzny w jednej części i rodzącego się dziecka w części drugiej – którzy nie mogą świadomie komunikować się ze światem zewnętrznym. Zastosowanie takiego chwytu sugeruje, że znajdują się oni w jakimś innym wymiarze rzeczywistości.

Nadając *Oka-leczeniu* niekonwencjonalny kształt, nie zastanawialiśmy się, jaka forma plastyczno-przestrzenna najlepiej odda nasz koncept, lecz jak powiązać ze sobą trzy odrębne teksty odnoszące się do trzech różnych wydarzeń połączonych ze sobą na ukrytym planie i wzajemnie się determinujących. Ostatecznie doszliśmy do wniosku, że najbardziej adekwatnym rozwiązaniem będzie pokazanie tego poprzez konstrukcję książki. Umożliwia ona rozpoczęcie lektury od dowolnego tomu, podkreśla autonomię poszczególnych części, a zarazem – poprzez ów kształt – sugeruje kolistość narracji, symbolizującą nieprzerwany obrót koła wcieleń. A zatem inspiracja nasza była czysto literacka, a kwestie teoretyczne miały dla nas wówczas zupełnie drugorzędne znaczenie.

Jednak pewne poruszenie, jakie wywołała idea liberatury, zwłaszcza kiedy pojawiła się czytelnia takich książek i liberacka seria wydawnicza,

zmusiły nas do dogłębniejszego przemyślenia, jak rozumiemy liberaturę i czym może ona być dla literaturoznawców, kulturoznawców czy historyków sztuki. Być może nie jest przypadkiem, że termin ten pojawił się w momencie, kiedy wieszczy się śmierć drukowanej książki, a tekst przenosi się masowo na nośniki elektroniczne. Być może dopiero „uwolnienie" tekstu w cyberprzestrzeni – owa, jak się ją nazywa, remediacja – sprawiła, że dostrzeżono *książkę* jako potencjalnie znaczący element dzieła literackiego. W dobie sztuki abstrakcyjnej, eksponującej samą materię i materialność tworzywa (w malarstwie, rzeźbie, instalacji), czy interaktywnej sztuki konceptualnej, która zaprasza odbiorcę do współwykonania dzieła (a dzieło sztuki jawi się jako relacyjne i procesualne), zwrócenie uwagi na istnienie utworów literackich, eksponujących swój „materialny fundament bytowy", wydaje się zrozumiałe. W zderzeniu tych dwóch nośników: papierowego i elektronicznego, ujawniają się bowiem takie cechy książki, które pozwalają opisać ją jako literacko znaczący element formy.

Co ciekawe, właściwie równolegle z propozycją Fajfera, właśnie pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku w jednym z klasycznych anglosaskich słowników terminów literackich i teorii literatury opracowanym przez J.A. Cuddona w haśle *Punctuation* (interpunkcja, przestankowanie) pojawia się książka rozumiana jako swoisty znak interpunkcyjny. Zaproponowana tam typologia interpunkcji obejmuje osiem poziomów: od pojedynczego znaku graficznego (litery) spacjującego pustą przestrzeń strony; poprzez pismo ciągłe; spacje międzysłowne obejmujące również podział na wersy, linijki, akapity czy strofy; znaki interpunkcyjne; poszczególne słowa wyróżnione krojem czcionki, wielkością, kolorem, itp.; układ (typografię) strony; paginację i typografię rozkładówki; podział na części, rozdziały i podrozdziały, wstępy, posłowia, apendyksy; aż po *książkę* czyli najwyższą, najobszerniejszą przestrzenno-materialną formę organizacji dyskursu[9]. Warto zauważyć, że zaproponowany tu podział odnosi się zarówno do uporządkowania (czy ustrukturyzowania) wypowiedzi za pomocą środków językowych, co i wizualnego uporządkowania znaków graficznych na przestrzeni strony, rozkładówki i całego tomu. Definicja ta otwiera zatem możliwość zbadania *form* książki ja-

9 „Punctuation is co-extensive with writing, as with reading, but 8 spatial levels may be distinguished: (1) letter-forms, punctuating the blank pages; *scripto continua* (*q.v.*), wordswithoutspacesormarksbetweenthem; (2) interword spaces, including paragraph-, verse line- and stanza-breaks; (3) the marks of punctuation with their associated spaces; (4) words or other units distinguished by fount, face, case, colour, siglum, or position; the detail of *mise-en-page* (*q.v.*); (5) the organization of the page and opening; the principles of *mise-en-page*; (6) pagination or foliation (*q.v.*), punctuating reading; (7) the appendices, and apparatus; and (8) the book itself as a complete object punctuating space or constituent volume". *Punctuation*, w: *The Penguin Dictionary of Literary Terms*, red. Cuddon, wyd. poprawione i poszerzone przez C.E. Prestona, London: Penguin 1999, s. 712.

ko interpretowalnych „znaków przestankowych". Analogicznie do różnic w znaczeniu zdań zakończonych za pomocą znaków: . ! ?, należałoby więc inaczej interpretować książkę w formie zwartego kodeksu, książkę-w-pudełku, czy książkę-zwój albo e-książkę. Jak wiemy, są to właśnie postulaty teoretyków liberatury.

Liberaturę można więc z jednej strony postrzegać jako trend czy nurt literacki, który pojawił się w określonym miejscu i czasie jako reakcja na masową dygitalizację i odcieleśnianie tekstu. Z drugiej strony, wskazując na wspomnianych wcześniej pisarzy jako protoplastów, a ich twórczość jako swego rodzaju p r o t o l i b e r a t u r ę, można postrzegać ją jako swoisty etap w ewolucji form literackich, które istniały już wcześniej: jako, na przykład, kontynuację powieści jako samoświadomego „gatunku druku" czy nowoczesnej poezji zrodzonej z przełomu mallarmiańskiego i dawnej literatury wizualnej. Byłaby ona spokrewniona również z wagnerowską koncepcją *Gesamtkunstwerk* i modernistycznym projektem dzieła totalnego – w pełni kontrolowanego przez artystę, jak również z rodzącym się wówczas zjawiskiem książki artystycznej. A to z kolei wiedzie nas do Blake'a i jego wizji „piekielnego warsztatu artysty", który tworzy książkę jako byt cielesno-duchowy, małżeństwo malarstwa i literatury, artystyczny obiekt opierający się masowej produkcji a zarazem aspirujący do rewolucyjnej zmiany myślenia wśród mas. W takim ujęciu liberatura byłaby nowym g a t u n k i e m, który – zgodnie z intuicją Mallarmégo – wyłoniłby się na obszarze literatury w efekcie twórczych poszukiwań pisarzy, którzy sięgali po zasoby innych sztuk i włączali je w obręb dzieła, poszerzając repertuar dostępnych im środków retorycznych również o przestrzeń i formę książki.

W tym momencie doprecyzowania domaga się kwestia, jak rozumiemy tu gatunek literacki. Dla opisania liberatury w kategoriach genologicznych użyteczniejsze wydaje się ujęcie bliskie anglosaskiej kategorii *genre*. Choć słowo to zazwyczaj tłumaczy się na język polski jako „gatunek", nie odpowiada to ściśle znaczeniu, jakie tradycyjnie przypisuje mu się w polszczyźnie jako podtyp „rodzaju literackiego" w ramach podziału na lirykę, epikę i dramat. Jako *genre* określa się tam zarówno sonet, epos, jak i powieść detektywistyczną, czy pamiętnik lub reportaż. Liberatura mogłaby więc być po prostu kolejnym gatunkiem wyodrębnionym z piśmiennictwa.

Ale być może jeszcze stosowniejszym opisem liberatury w kategoriach gatunkowych, byłoby oparcie go na „teorii prototypu" zapożyczonej do badań filologicznych przez kognitywistów Lakoffa i Lagnackera. Takie rozumienie gatunku literackiego proponują Dirk de Geest i Hendrik Van Gorp w artykule *Literary Genres from a Systemic-Functional Perspec-*

tive[10], którzy postrzegają go jako swego rodzaju „zbiór rozmyty", zawierający elementy mniej lub bardziej zbliżone do prototypu czyli idealnego wzorca (por. il. 3).

Fakt, że ideał pozostaje nieosiągalny, a granice zbioru nieostre, nie oznacza, że nie można w ogóle identyfikować należących do niego elementów. Można bowiem wyodrębnić szereg cech, którymi charakteryzują się utwory zaliczane do danego gatunku. Te bliższe prototypowi będą ich miały więcej, a zatem znajdą się bliżej centrum, gdzie mieściłby się taki idealny model, te najbardziej oddalone od centrum cechować się mogą, na przykład, już tylko jakąś jedną właściwością, na tyle jednak „silną", że taki peryferyjny utwór nadal postrzegany będzie jako (być może graniczny, ale jednak) reprezentant danego gatunku. Mówiąc obrazowo: dla zbioru „ptak" wróbel byłby bardziej reprezentatywny, niż, powiedzmy, kaczka, struś czy pingwin[11].

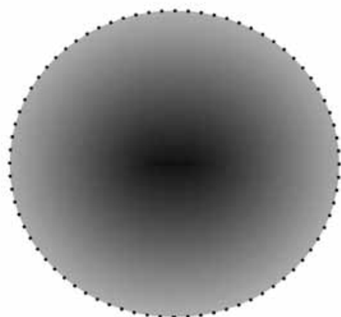
„Ostatecznie", jak piszą de Geest i Van Gorp, „kategorie gatunkowe są oparte na jednym (a w niektórych przypadkach prawdopodobnie więcej niż jednym) 'prototypie', takim przykładzie, który funkcjonuje jako kognitywny model – optymalna reprezentacja całego typu"[12]. Innymi słowy, taki wzorcowy element, służący jako model porównawczy dla wszelkich innych elementów, których przynależność do zbioru chcemy określić, można by zdefiniować jako taki element zbioru, który jest maksymalnie reprezentatywny dla danej kategorii, czyli na tyle dla niej specyficzny, że dzieli tylko minimalną liczbę cech charakterystycznych z innymi, pokrewnymi jej kategoriami. Właśnie takie ujęcie sprawia, że – jak objaśniają de Geest i Van Gorp, „wróbel" jest lepszym przybliżeniem prototypowego „ptaka" niż „na przykład emu, nietoperz czy model samolotu". Bowiem, jak zaznaczają holenderscy badacze, to, jak definiujemy „ptaka" nie jest zakorzenione w obiektywnie istniejącej rzeczywistości, lecz w dużym stopniu uzależnione od subiektywnej wiedzy podmiotu definiującego dany przedmiot, jak również od dominującego w danym momencie dyskursu, a nawet czynników instytucjonalnych[13]. W takim ujęciu liberackość danego utworu literackiego byłaby więc gradacyjna – rozciągająca się na skali: od utworów cechujących się większą ilością elementów

10 Dirk De Geest i Hendrik Van Gorp, *Literary genres from a systemic functional perspective*, w: *European Journal of English Studies*, t. 3, nr 1, 1999, s. 33–50.

11 Tamże, s. 40.

12 „Eventually, all generic categories are structured on the basis of one (in some cases possibly more than one) 'prototype', an instance which functions cognitively as an optimal representation of the entire category", tamże, s. 40–41.

13 Tamże, s. 40. I te czynniki również odgrywają rolę w uznaniu liberatury za gatunek literacki, bowiem prowadzona przez Małopolski Instytut Kultury Czytelnia Liberatury, jak również liberacka seria wydawnicza Korporacji Ha!art, sankcjonują ją jako odrębne zjawisko.



Il. 3. Zbiór rozmyty: bliżej centrum znajdują się elementy najbardziej podobne do wzorcowego modelu, na obrzeżach elementy graniczne

określanych jako liberackie, aż po dzieła wykazujące się tylko niektórymi takimi cechami (por. Wittgensteinowskie „podobieństwo rodzinne" czy „zbiory rozmyte" Lotfiego A. Zadeha).

Dla liberatury takim „modelowym egzemplarzem" jest *Oka-leczenie*, pierwsza książka świadomie określona tym mianem i dla której niejako ukuto ten termin. Jednak koncept okazał się na tyle użyteczny, że został podchwycony i powoli wszedł do użycia, ponieważ, jak się wydaje, posłużyć może do lepszego opisu utworów już istniejących albo nowopowstających, które wykazują podobne cechy do wspomnianego modelu. Właśnie jako „useful" (czyli użyteczny) określił ten termin Richard Kostelanetz, gdy zapoznał się z działalnością Fajfera i niżej podpisanej[14]. Wiedział, co mówi, bo sam od wielu lat zmaga się z ignorowaniem wielu pisarzy, których sam zalicza do „book art", mimo że krytycy zajmujący się „artist's books" w ogóle ich nie wspominają, pisząc o twórczym podejściu do materii książki[15].

Spróbujmy zatem wyszczególnić owe cechy gatunkowe liberatury, których obecność sprawia, że dany utwór może zostać zaliczony do tej kategorii. Przypomnijmy jednak, że jest to zbiór rozmyty, a zatem nie jest konieczne, aby zidentyfikować w danym utworze wszystkie poniższe cechy, zaś niektóre z nich są ze sobą powiązane i wynikają jedna z drugiej. Należą do nich:

---

14 Z prywatnej korespondencji e-mailowej autorów. Wypowiedź zacytowaliśmy w „Ha!arcie" nr 15/2003 poświęconym liberaturze, niestety bez podania daty tej korespondencji. Późniejsza awaria poczty sprawiła, że nie jesteśmy już w stanie tej daty ustalić.

15 Por. Richard Kostelanetz, „Sloppy Scholarship (1997, 2006)", strona autorska R. Kostelanetza. <http://www.richardkostelanetz.com/examples/sloppy.php>. Data dostępu: 28.10.2009.

1. **użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu**, podporządkowanych jednak przekazowi werbalnemu i jemu służących, takich jak: krój pisma, typografia strony (francuski *mise-en-page* czy angielski *layout*), światła, rysunki czy inne elementy graficzne (por. różne kroje pisma czy poematy-znaki w *Oka-leczeniu*);
2. **przestrzenna organizacja tekstu**, często skutkująca niekonwencjonalną formą książki; odautorska konstrukcja tomu i paginacja, które słownik terminów literackich Cuddona zalicza do „punctuation", czyli spacjowania tekstu w przestrzeni (por. trójdzielna budowa *Oka-leczenia* czy otwarta forma *Nieszczęsnych* B.S. Johnsona; ujemna i dodatnia paginacja w *Oka-leczeniu*; brak rozdziału zaznaczony przerwą w paginacji w *Tristramie Shandym*);
3. **ikoniczność** – zarówno ikoniczność obrazowa, jak i diagramatyczna, czyli ikoniczność struktury, dzięki której budowa tekstu czy książki odzwierciedla strukturę świata przedstawionego; cechy te mogą występować na różnych „poziomach" organizacji tekstu, które amerykański literaturoznawca C.D. Malmgren określa mianem przestrzeni ikonicznych: alfabetycznej, leksykalnej, paginalnej i kompozycyjnej (por. emanacyjną formę tekstu w *Oka-leczeniu*);
4. **autorefleksyjność** czy **metatekstualność** (to, co Jeri Johnson nazwała w *Ulissesie* „świadomością siebie jako pisanego i drukowanego tekstu"), w której mieszczą się również wszelkie odnarratorskie komentarze przypominające czytelnikowi, że ma w ręku ten konkretny tekst (jak to się dzieje na przykład w *Tristramie Shandym*, te cechy nosi również *(O)patrzenie* Z. Fajfera i niżej podpisanej);
5. **hybrydyczność** czy **polimedialność**, a zatem połączenie różnych mediów (dziedzin sztuki) w ramach jednego utworu (przykładem takiej cechy mogą być iluminowane poematy Blake'a, książki Nowakowskiego, czy obecność elementów graficznych w *Oka-leczeniu*);
6. **interaktywność** i **ergodyczność**, czyli zaangażowanie czytelnika w determinowanie przebiegu narracji, jego aktywny współudział w nadawaniu ostatecznego kształtu, jaki utwór przybierze w trakcie lektury (na przykład wybieranie kolejności arkuszy [czy „leksji", by posłużyć się terminem z opisu hipertekstu] w *Nieszczęsnych* Johnsona, generowanie kolejnych sonetów w *Stu tysiącach miliardów wierszy* Queneau, czy wydobywanie tekstu niewidzialnego w *Oka-leczeniu*);
7. **materialność**: kolor i gatunek papieru, użycie innego tworzywa (np. w *Oka-leczeniu* będą to białe i czarne strony; w *(O)patrzeniu* oddarty róg okładki, natomiast w innym utworze Fajfera, *Spoglądając przez ozonową dziurę*, zastosowanie folii i szkła jako przeźroczystego podłoża istotnego dla zrozumienia przesłania utworu; z innych przykładów można wymienić nieprzeźroczysty papier i prześwitująca kalkę oraz kamień w *Świątyni*

kamienia Bednarczyka, które są znaczącymi elementami lirycznego przekazu; w wymienionych przypadkach zastosowanie tych niekonwencjonalnych materiałów nie ma wyłącznie funkcji ikonicznej, bowiem istotne są również cechy fizyczne tych materiałów i związane z nimi skojarzenia);

8. **specyfika medium –** wykorzystanie swoistych cech nośnika tekstu; w przypadku utworów wykorzystujących specyficzne cechy podłoża, na którym są zapisane, przekład intermedialny nie jest możliwy, bowiem przeniesienie samego tekstu na inny rodzaj nośnika zniekształca utwór, pozbawiając go jakichś istotnych elementów (tak jak filmowa adaptacja powieści nie jest powieścią, choć może dość wiernie zrelacjonować wydarzenia w niej opisane). Pociąga to za sobą niemożność dygitalizacji utworów liberackich, bowiem specyficzne dla nich cechy, związane między innymi z materialnością i ikonicznością, ulegają zniekształceniu lub w ogóle znikają, kiedy na ekran komputera przeniesie się wyłącznie tekst.

Ta swoistość czy specyfika medium, czyli organiczna więź tekstu z formą i przestrzenią nośnika zapisu, wydaje się jedną z kluczowych cech liberatury. By posłużyć się zgrabnym dwuwierszem Bogdana Zalewskiego: „Nie da się tego zapisać inaczej, bo zmiana formy, to zmiana znaczeń”[16], i to na tyle istotna, że autorowi trudno byłoby podpisać się pod tak zmienionym od strony edytorskiej dziełem (chyba, że ewentualne zmiany podyktowane byłyby jego własną decyzją, ale wówczas mielibyśmy być może do czynienia z innym utworem).

*

Prawdopodobnie to właśnie konsekwentne podnoszenie przez twórców liberatury roli medium w procesie pisania i odbioru sprawiło, że z czasem ukuto nieco paradoksalny, oksymoronicznie brzmiący termin „e-liberatura”, na określenie obdarzonej podobnymi cechami literatury powstającej w środowisku elektronicznym. Bowiem z powyższego zestawu wyróżników wychwycono i zaakcentowano ten właśnie rys, odnosząc termin e-liberatura najpierw do powieści hipertekstowej *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego[17], a później rozciągając tę kategorię także na inne nietypowe utwory, na przykład kinetyczną wersję wiersza emanacyjnego *Ars poetica* Zenona Fajfera[18].

---

16 Komentarz tekstowy do filmu „Liberatura”, Czytelnia Liberatury, Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2008, <http://www.liberatura.pl/liberatura.html> . Data dostępu: 15.02.2010.

17 Termin „e-liberatura” w odniesieniu do powieści hipertekstowej Radosława Nowakowskiego zaproponował Mariusz Pisarski, redaktor naczelny magazynu internetowego „Techsty”.

18 Jako przykład e-liberatury wiersz ten został udostępniony on-line na stronie magazynu „Techsty” nr 3/2007, http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn3.html.

Zatem, jak się wydaje, w rozumieniu krytyków stosujących ten termin e-liberaturą byłyby e-teksty, które wykorzystują specyfikę medium elektronicznego i cyberprzestrzeni w taki sposób, że nie da się ich przełożyć na inny nośnik (na przykład wydrukować) bez istotnego przekształcenia znaczeń, utwory operujące dodatkowo elementami niewerbalnymi, takimi jak grafika, dźwięk czy ruch. Jednak w świetle wyżej wymienionych cech gatunkowych liberatury, takich jak materialność czy przestrzenna organizacja tekstu, wydaje się, że to, co nieco pochopnie określone zostało jako e-liberatura jest w istocie „zwyczajną" e-literaturą (hipertekstem). Od „papierowej" literatury, czyli również od liberatury, e-literatura odróżniać się przecież powinna tym, że wykorzystuje specyficzne możliwości, jakie daje środowisko elektroniczne, a jakie są nieosiągalne na papierze czy innym z dotychczasowych materialnych nośników. A zatem nie byłyby e-literaturą po prostu zeskanowane czy w inny sposób zdygitalizowane teksty tradycyjnych utworów literackich udostępnione w Internecie, lecz takie utwory, które w tym medium powstały i nie mogą być przeniesione na inny nośnik bez istotnego zniekształcenia.

Jedną z takich specyficznych cech, których nie da się przenieść na papier, jest ruch. Na ekranie litery, słowa i zdania mogą się przemieszczać, układając w różne konstelacje, a ich struktura może być dynamiczna i zmienna. Być może obecność dźwięku jest kolejną taką cechą. Obie one pojawiają się w elektronicznym poemacie *Primum Mobile* Fajfera, w którym emanacyjne teksty zwijają się i rozwijają na oczach czytelnika, ujawniając swój dynamiczny charakter, trudniej dostrzegalny w ich nieruchomej, drukowanej postaci. Poemat ten, włączony do tomu *dwadzieścia jeden liter*, przygotowanego w 2005 roku zbioru liberackiej poezji tego autora[19], w szczególny sposób przerzuca pomost między dwiema, wydawałoby się rywalizującymi obecnie, formami zapisu: drukowaną i elektroniczną. Zawarte w „papierowej" części wiersze niejako „rozgrywają się" w przestrzeni stron. W *Niedorzeczności* chłopczyk bawiący się na brzegiem rzeki wrzuca patyki-pytajniki w białą przestrzeń wody-kartki. W wierszu *Ars lectoria* akt czytania książki znienacka, choć subtelnie, ujawnia cielesny charakter tomiku, tworząc w ten sposób swoisty erotyk. Natomiast w wierszu *siedemnaście liter* pozaginane na pół i w ćwierć stronice zmuszają czytelnika do gry z tekstem, który to potwierdza, to znów zaprzecza roli przypadku w ludzkim życiu, w zależności od tego, co czytelnik odsłoni lub zakryje. Ta gra z przypadkiem za pomocą typografii i przestrzeni nasuwa skojarzenie z *Rzutem kośćmi* Mallarmégo. Na koniec *Ars numerandi* żartobliwie i przewrotnie wieszczy koniec… elek-

19 Zenon Fajfer, *dwadzieścia jeden liter*, seria „Liberatura", t. 10, Kraków: Korporacja Ha!art 2010.

tronicznego tekstu, grożąc „generaln¹ awariâ s#stemu”, jeśli będziemy beztrosko i bezkrytycznie stosować „zasadę przemienności”. Traktowanie tekstów w formie elektronicznej wymiennie z ich formami drukowanymi to niemal jak zniesienie różnicy między „0” a „1”, zdaje się sugerować poeta. W tym właśnie kryje się nieprzeczuwane przez nas niebezpieczeństwo masowej dygitalizacji literatury, a w uświadomieniu sobie owej różnicy – nadzieja na uratowanie drukowanej książki.

> (Lecz
> mnożą się wątpliwości
> nie tylko co do zasady
> przemienności)
>
> (i w tym cała nasza nadzieja)[20]

Tutaj słowo ujawnia swą dualistyczną naturę: jest równocześnie dźwiękiem i obrazem, materialnym i niematerialnym bytem, ideą, która wciąż na nowo poszukuje odpowiedniej formy. Napięcie między drukowaną książką a nośnikami cyfrowymi pojawia się nawet na poziomie form geometrycznych: prostokątny, papierowy tomik zawiera w sobie okrągłą płytę DVD z plikiem zapisu *Primum Mobile* – poematu w formie filmu, który do swego zaistnienia potrzebuje ekranu komputera, telewizora czy sali kinowej. Stąd nieprzypadkowo wiersz *Ars poetica* (z racji tytułu uznać go można za utwór programowy) pojawia się w tym zbiorze dwa razy: otwierając książkę, w formie statycznej na papierze i w formie dynamicznej, jako pierwszy fragment *Primum Mobile*.

Czyżby zatem *dwadzieścia jeden liter* Zenona Fajfera było modelowym prototypem e-liberatury, przykładem – mimo zgłoszonych tu zastrzeżeń – jednak sensowności zastosowania tego terminu, a darwinowska ewolucja gatunków toczyła się w najlepsze dalej?

---

20 Tamże, *Ars numerandi*, s. nienumerowana.

AGNIESZKA PRZYBYSZEWSKA

Dziesięć lat liberatury

(Historia w dużym skrócie)

Ojciec, matka i „przyszywany" wujek

Czy dziesięć lat to dużo? Kiedy Platon w *Fajdrosie* krytykował pismo, odejmując literom wartość wszelaką i twierdząc, że *ten wynalazek niepamięć w duszach ludzkich posieje*[1], od momentu wynalezienia alfabetu minęło znacznie więcej czasu niż jedna dekada[2]. Z drugiej strony, w dziesięć lat po 17 sierpnia 1991 roku, kiedy to po raz pierwszy Polska połączyła się z Internetem, większość jej mieszkańców nie tylko sprawnie korzystała z takiego połączenia, lecz również trudno im było wyobrazić sobie, że kiedykolwiek mogliśmy nie mieć do niego dostępu. Jak zaś przedstawia się sytuacja w przypadku liberatury, idei zrodzonej już w epoce Internetu, lecz wynikłej z cechującego raczej epoki poprzednie namysłu nad pismem i znakiem? Co w jej wypadku oznacza, że ma już dziesięć lat?

Termin, rzeczywiście, narodził się w poprzedniej dekadzie, w roku 1999[3]. Wtedy to Zenon Fajfer na łamach „Dekady Literackiej", przypominając hasła o „wyczerpaniu" literatury i analizując przyczyny współczesnego kryzysu sztuki słowa, użył go na określenie wszelkich rodzajów twórczości literackiej, w których funkcje słowa oraz jego przestrzennego, materialnego czy graficznego ukształtowania są do siebie zbliżone, upatrując zresztą w takim właśnie typie pisarstwa odnowienia i przyszłości literatury. Od tego czasu artysta wygłosił wiele odczytów, w większości później publikowanych i zebranych teraz w tym tomie. Trzy z nich – przywołany na samym początku esej *Liberatura. Aneks do „Słownika terminów literackich"*, dwa lata późniejszy aneks do tegoż aneksu z „FA-artu" [*Liberatura czyli literatura totalna (Aneks do „Aneksu do Słownika terminów literackich")*] oraz odautorski komentarz *Liberum veto?* z 2005 roku, towarzyszący przedrukowi pierwszego z tych tekstów w książce *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki* – łączą

1 Platon, *Fajdros,* przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 120.

2 Jednak – jak podkreśla Juliusz Domański – wypowiedzi greckiego filozofa zrodziły się nie tylko z zastrzeżeń do pisma samego w sobie, lecz również ze świadomości powszechnego już ówcześnie sięgania po nie w potrzebie wyrażenia ważnych treści [J. Domański, *Tekst jako uobecnienie*, Warszawa: Instytut Filologii i Socjologii PAN, 1992, s. 33. Więcej zobacz rozdział *Grecka „rewolucja książkowa" a pisarstwo filozoficzne* (tamże, s. 18–33)].

3 Jednak idea była zdecydowanie wcześniejsza, co poświadczają wypowiedzi twórców.

się w tryptyk, w obrębie którego sformułowane zostały postulaty stanowiące podstawę późniejszego dyskursu o liberaturze.

I tak – po pierwsze teksty te przynoszą jej definicję jako „literatury totalnej", a więc takiej, w której autor ukształtował nie tylko każde słowo, sytuację, miejsce i czas akcji czy bohaterów, ale zadbał również o przestrzeń samej książki, sposób graficznego przedstawienia tekstu, wygląd poszczególnych stron (o ile zdecydował się na podział tekstu na strony) czy kodeksu (o ile zaplanował, iż książka przyjmie taką właśnie formę). Po drugie, w konsekwencji – umownie powiedzmy – wprowadzanych do dotychczasowego rozumienia kategorii książki i sztuki słowa niewielkich acz – zdaniem Fajfera – istotnych korekt, z artykułów tych wyłaniają się „nowe" definicje kluczowych dla rozmowy o literaturze i liberaturze terminów (książka, forma, tworzywo etc.). Trzeci ze stawianych postulatów to uznanie tej ostatniej za czwarty – obok dotychczas wyróżnianych trzech – rodzaj literacki[4].

Czy jest jednak tak, że to właśnie do tych fajferowskich stwierdzeń odwołują się ci, którzy o liberaturze piszą? Otóż: i tak i nie. Nazwisko artysty z Krzeszowic nie jest tu jedynym przywoływanym, choć zdecydowanie pada jako pierwsze. Liberatura ma jednak również i matkę, będącą zresztą życiową towarzyszką wspomnianego twórcy. Nawet w tym tomie widać, jak trudno mówić o tytułowym dla tego zbioru zjawisku nie wspominając Katarzyny Bazarnik: siedzącej zazwyczaj obok Fajfera, gdy ten definiuje liberaturę, dopełniającej jego słowa, która wspólnie z nim wygłasza część odczytów, czy – wreszcie – porządkuje wywód męża, nadając mu bardziej naukowy i rzetelny charakter[5].

I tak, choć ci dwoje często piszą o tym samym (używając zresztą podobnych sformułowań), ich wypowiedzi mają nieco inny charakter. Wydaje się, że żona liberata wyciąga z koncepcji męża to, co w niej najważniejsze, odzierając ją (choć częściowo) z nieco ideologicznego i buńczucznego – typowego przecież dla artystycznych manifestów – charakteru. Co ważniejsze – Bazarnik, lokując teorię Fajfera wśród innych, podobne tezy przynoszących koncepcji i podejmując próbę krytycznego odczytania dotychczasowej refleksji o przestrzeni książki (głównie J. Frank, J. Kestner, S. Spencer, W.J.T. Mitchell, C.D. Malmgren, rosyjscy formaliści oraz strukturaliści), otwiera pole do dyskusji nad użytecznością ter-

4 Teza ta wydaje się jedną z najbardziej kontrowersyjnych. Szerzej piszę o tym w szkicu *Liberatura – kilka uwag na marginesie definicji i teorii zjawiska* (tekst złożony do tomu *Wizualizacja, literatura i cała reszta*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, „Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej", t. 89, Warszawa: IBL PAN.

5 Sam duet Zenkasi nie kryje zresztą takiego podziału ról – dość tu przypomnieć słowa Bazarnik z listopada 2009 roku wypowiedziane podczas konferencji *Od liberatury do e-literatury*, kiedy broniła męża tłumacząc, że „przecież Zenon jest artystą i nie musi się odnosić do naukowych podziałów".

minu oraz kontekstami przywoływanymi przez jego twórców. Jej też zawdzięczamy ewolucję koncepcji ku coraz wyraźniejszemu akcentowaniu roli książki rozumianej jako swoiste medium liberatury (czego początki widać w licznych odwołaniach, komentarzach i uzupełnieniach twierdzeń Butora czy Mallarmégo) oraz związanie jej z kategorią ikoniczności (na drodze rozwinięcia Malmgrenowskiej teorii przestrzeni ikonicznej). Poświęcając część swojej rozprawy doktorskiej[6] pojęciu liberatury, Bazarnik w istotny sposób uzupełnia wcześniejsze rozważania na temat liberackości, pokazując w oparciu o przykłady z literackiej teorii (m.in. J. Frank czy W.J.T. Mitchell) i praktyki (m.in. B.S. Johnson czy L. Sterne), że zaproponowany w 1999 roku termin sprawnie opisuje istniejącą już dość długo tradycję, charakteryzując byty istniejące a dotychczas nienazwane. Nie można też zapomnieć o tym, że to Bazarnik konsekwentnie rozwija tezę Fajfera o genologicznej odrębności liberatury[7].

W rozważaniach tych nie sposób pominąć jednak jeszcze jednej osoby. Tak bowiem jak nie można mówić o liberaturze, nie wspominając o Fajferze, o nim zaś nie odwołując się do Bazarnik, tak nie można w pełni scharakteryzować teorii formułowanej przez duet Zenkasi, nie przywołując Radosława Nowakowskiego. Ów od wielu lat zajmujący się książką artystyczną twórca dość ochoczo przystał na nazywanie tego, co robi liberaturą i po 1999 roku sam zaczął zaliczać się do grona liberatów. Od tego czasu publikuje szkice, w których to, co dotychczas określał jako uksiążkowianie świata, zyskuje miano twórczości liberackiej. Sam zaś – jako autor *Traktatu Kartkograficznego czyli rzeczy o liberaturze*[8], jedynej jak dotąd pozycji książkowej w całości poświęconej temu zagadnieniu[9] – zaliczany jest do grupy nie tylko twórców, ale i teoretyków zjawiska. Jego wypowiedzi są najmniej rzeczowe i najbardziej poetyckie z wszystkich tu przywoływanych. Nawet sam *Traktat…* trudno traktować poważnie, szczególnie gdy sam jego autor twierdzi: „Ten traktat nie jest i nie ma

---

6 *Some Aspects of Spatiality of the Literary Work as exemplified by James Joyce's „Giacomo Joyce", „Ulysses" and „Finnegans Wake" (with a reference to L. Sterne, S. Mallarmé, B.S. Johnson, and R. Federman)*, napisana u profesor K. Stamirowskiej na UJ (2006).

7 Zob. m.in. K. Bazarnik *Liberature: a New Literary Genre?* w: *Insistent Images*, red. E. Tabakowska, C. Ljungberg i O. Fischer. *Iconicity in Language and Literature*, t. 5. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, 2007, s. 192–208. Zaproponowana przez badaczkę perspektywa, oparcie się na anglosaskich ujęciach, wydaje się bardziej przekonująca niż Fajfera dyskusje ze *Słownikiem terminów literackich*, który w analizowanej kwestii nie jest raczej „jedynym i naczelnym autorytetem". Wydaje się jednak, iż postulowane przez nią ujęcie (zob. złożony do druku szkic *Liberatura, czyli o powstawaniu gatunków (literackich)* nadal nie daje się przyjąć bez żadnych zastrzeżeń. Pozostaje bowiem pytanie nie tyle o to, czy da się liberaturę traktować jako gatunek w perspektywie genologii politypicznej, lecz o to, czy w ogóle jest sens włączać liberaturę w porządek genologiczny (więcej piszę o tej kwestii w szkicu *Liberatura – kilka uwag na marginesie…*).

8 R. Nowakowski, *Traktat Kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze*, egzemplarz broszurowy numer czternaście, Dąbrowa Dolna 2002.

9 Nie ma bowiem takiego charakteru *Od Joyce'a do liberatury* pod redakcją Bazarnik.

być teorią liberatury. Nie wiem czym on jest i czym miał i ma być"[10]. Być może należałoby widzieć w nim przypis do twórczości liberackiej bądź liberacki elementarz – znajdziemy tam bowiem opis całego arsenału potencjalnych środków liberackiej ekspresji artystycznej (począwszy od poziomu pojedynczej kreski na poziomie całego tomu kończąc). Z kwestii bardziej historyczno-teoretycznych interesują zaś Nowakowskiego przede wszystkim zależności czasowe między oraturą („omawianiem" świata), literaturą (jego „opisywaniem") i liberaturą (jego „uksiążkowianiem"). Jednak stawiając pytanie o owe związki i relacje, w istocie nie tyle szuka na nie odpowiedzi, co poetycko bawi się słowem stwierdzając, że wspólna część tych trzech to „RATURA" oraz dodając:

> A co to jest RATURA? Ha! Żebym to ja wiedział [...] RATURA jest bardzo niezwykła. Wręcz niebywała. Zawiera się w oraturze, literaturze i liberaturze i jednocześnie zawiera w sobie oraturę, literaturę i liberaturę. To niemożliwe, ale tak właśnie jest i jest to kompletną bzdurą. Co ja mogę na to poradzić, że tak właśnie jest?[11].

Taka właśnie postawa autora każe postrzegać *Traktat...* nie jako dzieło teoretyczne, lecz jako niepoważny żart, igraszkę, zabawę słowną. A jednak jego autor – wiążąc charakter sztuki słowa z medium, za którego pośrednictwem jest ono przekazywane – otwiera drogę ku być może nieco innemu niż fajferowskie, lecz dającemu się z jego tez również wyprowadzić, ujęciu liberatury. I tak, paradoksalnie więc – mimo pewnych kontrowersyjnych uproszczeń w wywodzie Nowakowskiego – nie da się go pominąć w tym szkicu, gdyż otwiera on bardzo ciekawą, nie do końca poruszaną jak dotąd perspektywę badawczą. Warto zaś śledzić wszelkie takie tropy skoro analizowany tu dyskurs niezaprzeczalnie jest jeszcze *in statu nascendi*...

Dyskurs *in progress*

Można zatem powiedzieć, że miniona dekada przyniosła fundujące dyskusję o liberaturze teksty oraz ich rozwinięcie. Termin raczej przyjął się i – choć nie wywołał wielkich dyskusji – nie ma chyba potrzeby wieszczyć mu krótkiego żywota, zważywszy na to, że coraz częściej bywa używany w tekstach czy rozmowach. O ile kiedy w 2002 roku w Universitasie ukazywała się zredagowana przez Bazarnik pozycja *Od Joyce'a do*

---

10 *Traktat...*, s. 107.
11 Tamże, s. 19.

liberatury[12] to ostatnie słowo często postrzegane było jeszcze jako literówka, o tyle dziś pojawia się w wypowiedziach badaczy, krytyków czy czytelników jako zadomowiony już w refleksji humanistycznej termin. Co ważne – jak wspominałam przy okazji Nowakowskiego – liberatura stała się kontekstem przywoływanym nie tylko przy analizach związków słowa i obrazu (jak np. marginalnie u B. Śniecikowskiej[13] przy okazji charakterystyki działań awangardowych), lecz również w odniesieniu do najnowszej sztuki, także w jej interaktywnej odmianie, (jak – również marginalnie – u R.W. Kluszczyńskiego w kontekście dyskusji z Zimmermanowskim pojęciem interaktywności[14]).

Od 1999 roku wyznaczono zatem spektrum problemów: kwestię nie-neutralności sposobu zapisu tekstu literackiego, potencjalną nośność semantyczną materiałowego nośnika utworu, znaczącą postać samego tomu jako medium literackiego, problematyczną kwestię liberackiej odrębności genologicznej. Z czasem do głównych tematów poruszanych w dyskusji dołączyły: ikoniczność jako cecha liberatury, próby śledzenia historii zjawiska, problem medialności (a także cechy nazwanej w ostatnim z wystąpień Bazarnik *specyfiką medium*[15]) i intermedialności oraz definiowania liberatury w kontekście nowych mediów (to ostatnie szczególnie po opublikowaniu liberackiej powieści hipertekstowej *Koniec świata według Emeryka* Nowakowskiego[16]). Większość z nich to tematy, które ciągle jeszcze wymagają wielu dopowiedzeń. Dopiero teraz liberacka refleksja zaczyna na poważnie odnosić się do Ingardenowskich rozważań o znaczących i nieistotnych semantycznie elementach tekstu literackiego[17]. W dyskusjach jej dotyczących powoli też dochodzą do głosu przywołania twierdzeń teoretyków spod znaku archeologii mediów (co po-

12 Tej chyba książce należałoby przyznać status „pierwszej poważnej pozycji"; dostępna już w trzy lata po ogłoszeniu manifestów Fajfera, sytuuje już samym tytułem liberaturę w kontekstach ważkich problemów literaturoznawczych. Przez wiele lat szczyciła się też opinią najpełniejszego omówienia zjawiska (por. B. Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918*–1939, Kraków: Universitas, 2005, s. 79).

13 Zob. Śniecikowska, *op.cit.*, przypis 103 na s. 72 (w odniesieniu do Czyżewskiego) oraz 121 na s. 79 (w kontekście poezjografii Strzemińskiego) oraz s. 412.

14 Zob. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Pedagogiczne, 2010, s. 168–169.

15 Referat złożony do druku po konferencji *Od liberatury do e-literatury* (Kamień Śląski, listopad 2009): *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich).*

16 O związkach tych pisałam m.in. w szkicach: *Liberackie marginesy tekstu sieciowego*, w: *Tekst [w] sieci*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009, tom 2, *Nowa? Wizualna? Architektoniczna? Przestrzenna? Kilka słów o tym, co może literatura w dobie Internetu,* w: *e-polonistyka*, red. A. Dziak, S.J. Żurek, Lublin 2009 oraz *Daleko czy jednak blisko? O tym co łączy liberatów i e-literatów* [tekst złożony do tomu *Od liberatury do e-literatury*].

17 K. Bazarnik, *Materialność jako wyznacznik gatunkowy liberatury,* Z. Fajfer, *Od liberatury do Niewidzialnego słowa (autoportret z Ingardenem w tle)*, oba artykuły, w: *Materia sztuki*, red. Michał Ostrowicki, Kraków, w druku (wygłoszone w trakcie XXXIV Ogólnopolskiej Konferencji Estetycznej, maj 2008, UJ). Pierwsze uwagi na ten temat znalazły się już w doktoracie Bazarnik. Dyskusja została jednak zaledwie otwarta.

zwala łatwiej dostrzec ciągłość i logikę historii liberatury). A przecież na wpół poważny Nowakowski jawnie zapraszał do dyskusji choćby z Ongiem. Gdyż chyba nie bez powodu idea liberatury narodziła się właśnie teraz, po zwrocie ikonicznym, w dobie określanej mianem „zmierzchu Galaktyki Gutenberga", na który – jak ujmuje to Jakub Żuchowski – liberatura mogłaby być swoistym antidotum[18].

Zaczynają też pojawiać się pojedyncze teksty analizujące nie takie proste relacje między liberaturą a książką artystyczną[19], literaturą wizualną[20] czy komiksem[21] lub też twórczością spod znaku Oulipo[22]. Wciąż trzeba jeszcze czekać na wiele dopowiedzeń odnośnie porównań z poezją konkretną czy literaturą elektroniczną (a nie brak wśród światowych badaczy przecież i takich, którzy w – poprawnie definiowanej – literaturze elektronicznej dostrzegają jawne przedłużenie działań awangardowych, ludzi traktujących jedno i drugie jako praktykę bazującą na materialności medium[23]).

Naukowe rozmowy nie tylko w kuluarach

Trudno ukryć, że o liberaturze mówi się w środowiskach akademickich i to nie tylko na poziomie dyskusji po spotkaniach promujących, pojedynczych szkiców czy większych rozpraw. O ile początkowo zagadnienie pojawiało się sporadycznie przy okazji różnych konferencji (np. w wygło-

---

18 Zob. przypis 21.

19 Z wymienionych problemów ten wydaje się najszerzej dotychczas opisany, zob. m. in. K. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, w: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Kraków: Korporacja Ha!art 2005 oraz *Liberatura czyli literatura w formie książki*, w: *Druga rewolucja książki*, Gdynia: Miejska Biblioteka Publiczna, 2008 a także Fajfer, *Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną*, artykuł przygotowany do publikacji on-line w ramach projektu *Polska kolekcja książki artystycznej* (2009).

20 Zwracają na to uwagę Fajferowie w licznych tekstach, również w zamieszczonej na stronie www.liberatura.pl historii liberatury. Zagadnieniu temu poświęciłam też fragmenty pracy magisterskiej *(Nie tylko) liberackie modele do składania: liberatura, e-liberatura i hipertekst na gruncie polskim*, która w 2006 roku wygrała Konkurs im. Czesława Zgorzelskiego.

21 J. Żuchowski *James Joyce versus Koziołek Matołek albo Święty Franciszek kontra Tarzan. O związkach liberatury i sztuki komiksu,* „ha!art" nr 27/2007, s. 148–155. Ukończona w 2006 roku praca magisterska tegoż autora (*Liberatura – antidotum na „zmierzch Galaktyki Gutenberga"*) została wyróżniona w drugim Konkursie PTWK im. Leona Marszałka.

22 W minimalnym stopniu porusza te kwestię Fajfer w szkicu *Od kombinatoryki do liberatury. O nieporozumieniach związanych z tzw. „literaturą eksperymentalną"*, w: R. Queneau, *Sto tysięcy miliardów wierszy*, tłum. J. Gondowicz, Kraków: Korporacja Ha!art 2008. Podobnie, problem jest sygnalizowany w tekście *Perec i liberatura. Nota redaktorów serii*, w: G. Perec, *Życie. Instrukcja obsługi*, Kraków 2009. Głębsze analizy w tym temacie zapowiada jednak szykowany już do publikacji tom *Perec instrukcja obsługi*.

23 Loss Pequeño Glazier, *Digital Poetics. The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa, Londyn: University of Alabama Press, 2002. Zob. też.: K. N. Hayles, *Electronic Literature. New Horizons for the Literacy*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2008. Zob. też mój szkic *Daleko czy jednak blisko? O tym co łączy liberatów i e-literatów* (tekst złożony do druku po konferencji *Od liberatury do e-literatury*).

szonym w Łodzi podczas konferencji *Polska literatura najnowsza – poza kanonem* w 2004 roku referacie Piotra Mareckiego czy w kolejnym roku choćby w moich referatach na VIII Tygodniu Polonistów w Lublinie oraz olsztyńskiej konferencji *Wielość sztuk – jedność sztuki. Wokół granic interakcji sztuk*), o tyle z czasem zaczęło dopraszać się ważniejszego, bardziej centralnego miejsca w dyskusji. Rok 2005 przyniósł dwie naukowe sesje, w których liberatura stała się tematem niebagatelnym – mam tu na myśli przede wszystkim połączony z wystawą poematów-znaków Fajfera panel dyskusyjny (z udziałem m.in. Fajfera, Bazarnik, Mareckiego a także piszącej te słowa) zorganizowany przez poznańską ASP w październiku 2005 roku (którego pokłosiem była wspominana już w tym szkicu książka pod redakcją Dawidek Gryglickiej) a także zorganizowane przez Uniwersytet Jagielloński we współpracy z ośrodkami z Zurychu i Amsterdamu piąte Sympozjum *Iconicity in Language and Literature* (które zaowocowało późniejszymi publikacjami zarówno w języku polskim, jak i angielskim[24]; na jego potrzeby stworzono również anglojęzyczną broszurę *Liberature*; wydaje się też, że konferencja ta przyczyniła się do pogłębienie refleksji o liberaturze w kontekście ikoniczności).

Akademickie zainteresowanie liberaturą jest na tyle duże, że Fajfer i Bazarnik zapraszani są z odczytami w wiele różnych miejsc. Podczas lubelskiej *e-polonistyki 2* (w 2009 roku) zarówno Fajfer, jak i Nowakowski zostali poproszeni o zabranie głosu. W czerwcu tegoż roku Fajfer i Bazarnik prezentowali swoją koncepcję w Bristolu podczas konferencji *Traditional and emerging formats of artists' books: Where do we go from here?*, zaś podczas planowanej na czerwiec tego roku konferencji *Displaying Word and Image* (Belfast) Bazarnik ma koordynować cały panel poświęcony liberaturze. W samej Polsce liberatura pojawiła się już jako jeden z głównych tematów konferencji – dość przypomnieć zorganizowaną przez Uniwersytet Opolski w listopadzie 2009 roku sesję *Od liberatury do e-literatury*, na którą zaproszono Fajfera i jego małżonkę z prezentacjami. Z kolei Emiliano Ranocchi prezentował koncepcję liberatury (oraz *Primum Mobile* Fajfera) podczas odbywającej się w kwietniu tego roku w Accademia Polacca delle Scienze di Roma konferencji *Awangardy i tradycje XX i XXI wieku między Polską, Włochami a Europą*. Warto może też podkreślić, że zjawisko staje się nieraz przedmiotem wybranych zajęć z najnowszej literatury polskiej a w niektórych uczelniach (np. w Uniwersytecie Jagiellońskim czy Łódzkim) prowadzone były oddzielne zajęcia fakultatywne poświęcone liberaturze.

---

24 *Insistent Images* (patrz przypis 7) oraz *Ikoniczność znaku. Słowo-przedmiot-obraz*-gest, red. E. Tabakowska, Kraków: Universitas 2006.

Idea poszła w świat
czyli liberatura na polskich i europejskich dróżkach

Zaznaczyć trzeba jednak, że liberatura – jako sztuka słowa – stała się pożywką nie tylko dla krytyków i teoretyków, lecz – przede wszystkim – dla czytelników. Mniej czy bardziej naukowym rozważaniom na jej temat nieustannie towarzyszył pomysł szerzenia idei w świat, udostępniania tekstów liberackich coraz większemu gronu odbiorców (co zważywszy na to, że dość często są to unikatowe egzemplarze wcale nie jest zadaniem łatwym) a także zapał propagowania jej nie tylko w Polsce, lecz i poza granicami. Niebagatelne było tu znaczenie dwóch (krakowskich) instytucji – Wydawnictwa Korporacja Ha!art oraz Małopolskiego Instytutu Kultury.

Choć założycielski manifest liberacki ukazał się na łamach „Dekady Literackiej", kolejny zaś w „FA-arcie" (podobnie jak i pierwsze recenzje liberackich tekstów) to właśnie krakowski „Ha!art" jako pierwszy poświęcił więcej miejsca nowemu na gruncie polskiej literatury zjawisku. W dwóch pierwszych numerach czasopisma z 2003 roku pojawił się szereg artykułów o liberaturze, zaś sami Fajfer i Bazarnik byli głównymi bohaterami jednego z nich. Oddzielny dział „Liberatura" powrócił jeszcze w 2007 roku (w numerze 27), by w 2009 (jak dotąd w jednym tylko przypadku) rozwinąć się w samodzielny dodatek o takim samym tytule. Trzeba jednak dodać, iż planowany na maj–czerwiec tego roku numer 30 czasopisma ma być w pełni poświęcony liberaturze.

Co więcej – to pod skrzydłami „Ha!artu!" powstała seria wydawnicza „Liberatura" pod redakcją Bazarnik i Fajfera, o której na łamach „Przeglądu" Leszek Bugajski, oceniając rok 2008, napisał:

> Pereł w minionym roku zbyt wiele w kulturze nie było, zwłaszcza zaś trudno dostrzec je w literaturze [...] Ale na prawdziwą perłę wyrosło wydawnictwo ha!art – nie z powodu nowej prozy, którą drukuje, ale dlatego, że konsekwentnie szuka ciekawych i zwariowanych zjawisk na obrzeżach literatury (scenariusz Stanisława Czycza *Arw*, *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau, powieść B.S. Johnsona) i tym samym rozwija chyba najbardziej zaskakującą serię wydawniczą, jaką jest u nas ich „Liberatura"[25].

I rzeczywiście, w ramach wspomnianej serii ukazało się dotychczas kilka nad wyraz interesujących pozycji, a także – jak wyznają redaktorzy – dzięki znacznym dotacjom Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego rozpoczęto pracę nad planowanymi dalszymi publikacjami: nie

---

25 http://www.przeglad-tygodnik.pl/index.php?site=kultura&name=336.

tylko kolejnymi tekstami Johnsona, powieściami Federmana, lecz także (pierwszym w świecie) tłumaczeniem książki *Der Wächter nimmt seinen Kamm* tegorocznej noblistki Herty Müller.

Pierwszy przynależny do serii tom (*(O)patrzenie* autorstwa samych redaktorów) dodany był jeszcze do wspomnianego „czarnego" „Ha!artu" z 2003 roku, pozostałe funkcjonowały już od początku jako teksty niezależne: książki niekoniecznie konwencjonalnie wydane – oprawione w butelki, z pociętymi stronami czy wysypujące się z pudełek – jednak dostępne szerokiemu gronu odbiorców. Dziś na serię składa się już dziesięć tomów i trwają intensywne prace nad kolejnymi pozycjami.

Czy można ją określić mianem spójnej? Zasadniczo – poza liberackością (liberackim przypadkiem?) pewnie trudno znaleźć tu jeden klucz. Niemniej różnorodność taka w gruncie rzeczy wcale nie okazała się zła. Z jednej bowiem strony w obrębie serii wydane zostały teksty, które nigdy wcześniej nie ukazały się w polskim przekładzie (np. *Sto tysięcy miliardów wierszy* Queneau) oraz takie, które wydawane już były, jednak zła edycja zaburzała ich komunikatywność (m.in. *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* Mallarmégo), z drugiej zaś utwory, których nie chcieli przyjąć zwykli wydawcy, a które dla historii liberatury odegrały znaczącą rolę (jak niejako inspirujące jej powstanie *Oka-leczenie* duetu Fajfer-Bazarnik). W efekcie – obok dzieł znanych i zaliczanych do klasyki pojawiły się teksty tajemnicze, nowe bądź niepopularne, co pokazało, że termin liberatura nie ma charakteru wartościującego ani też historycznego i że liberackie mogą być zarówno teksty złe czy nijakie jak i dobre a wręcz świetne, utwory sprzed roku 1999 oraz napisane już po nim. Ten ostatni fakt, poparty pojawianiem się liberackich analiz tekstów „poważnych", „starych" i przynależących do kanonu (jak zaproponowane przez Zbigniewa Władysława Solskiego odczytanie *Kartoteki* Różewicza[26]), pokazuje, że termin rzeczywiście wydaje się przydatny do opisu pewnych nurtów i tendencji w sztuce słowa (których korzenie sięgają starożytności a nie roku 1999). Trzeba też jednak pamiętać, że zdarza się, że liberaturę (i to nawet tę jak najbardziej stuprocentowo liberacką) wydaje się poza „ha!artem" i jego serią – przykładem *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* Radosława Nowakowskiego wydana przez kieleckie BWA.

Małopolski Instytut Kultury z kolei stoi za otwartą w 2002 roku Czytelnią Liberatury (Kraków, ul. Karmelicka 27). To tam można znaleźć nie tylko wiele dzieł liberackich z całego świata, lecz również większość dotychczas opublikowanych tekstów o liberaturze. Na księgozbiór zaś składają się prywatne książki Fajfera i Bazarnik, dary twórców i zaintereso-

26 Referat wygłoszony podczas konferencji *Od liberatury do e-literatury*.

wanych zjawiskiem oraz publikacje dodatkowo zakupione przez Instytut (m.in. z dofinansowania Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego dla projektu *Wstąp do Liberatury*). Małopolski Instytut Kultury jest również częstym partnerem licznych spotkań promujących liberaturę. Pod jego patronatem działa też strona internetowa www.liberatura.pl.

Na tejże zaś znaleźć można ciągle aktualizowane kalendarium i bibliografię liberacką (choć owo wieczne dopisywanie skutkuje – co naturalne dla tego typu działań – dość roboczym charakterem całości), elektroniczne wersje części tekstów teoretycznych, przydatne adresy, rekomendacje książek liberackich, a także zarchiwizowane, poświęcone liberaturze *Czytańce* Bogdana Zalewskiego, prezentowane wcześniej w cyklu *Między słowami* w radiu RMF Classic.

Być może coraz intensywniejsze ostatnio działania promocyjne, być może rzeczywista waga zjawiska, spowodowały, że zainteresowały się nim nie tylko środowiska akademickie, lecz również nauczyciele. W lutym 2009 roku na łamach „Polonistyki" (w której zamieszczono przy tej okazji szkic Łukasza Jeżyka o *Spoglądając Przez Ozonową Dziurę* Fajfera) postulowano by zaliczyć tegoż liberata do grona istotnych dla młodej literatury twórców, w samych zaś działaniach liberackich dostrzec udział w „kształtowaniu nowego modelu poetyckiego"[27].

Co zaś dzieje się poza granicami? Sami Fajferowie niejednokrotnie przywoływali słowa Richarda Kostelanetza: *yes, the concept of liberature is useful* wypowiedziane gdy otrzymał on książkę *Od Joyce'a do liberatury*. O zagranicznych konferencjach i sympozjach, na których mówi się o liberaturze już pisałam. Trzeba tu też wspomnieć duński kwartalnik literacki „Den Blå Port", który w 2008 roku pokusił się o przekład manifestu Fajfera, wzbogacony wtedy przez autora krótkim komentarzem dla zagranicznego czytelnika.

Nie da się ukryć, że idea liberatury poszła w świat (nie tylko dzięki wystąpieniom Bazarnik na sympozjach joyceologicznych[28]) i radzi sobie – jak na byt zaledwie dziesięcioletni – chyba całkiem nieźle. Jak będzie dalej – trudno jeszcze powiedzieć. Patrząc jednak na dotychczasowy rozwój i recepcję zjawiska, skłaniałabym się ku przytaknięciu Kostelanetzowi i przyznaniu, że – rzeczywiście – zaproponowany w zeszłej dekadzie przez Fajfera termin z próby czasu wyszedł obronną ręką i wydaje się nie tylko użyteczny, ale i potrzebny. Coraz liczniejsze grono czytelników i dość spora grupa recenzji książek wydanych w liberackiej serii zdają się potwierdzać taki stan rzeczy.

---

27 J. Borowczyk, K. Hoffmann, *Wymarzona przygoda*, „Polonistyka", nr 2/2009, s. 6.

28 Od redakcji: w lipcu 2007 w ramach 11th Trieste James Joyce Summer School Bazarnik wygłosiła wykład „Joyce, liberature and writing of the book"; natomiast w 2010 planowana jest premiera jej opartej na doktoracie książki *Joyce and Liberature* publikowanej przez Litteraria Pragensia.

ŁUKASZ JEŻYK

Widzieć, wierzyć, wiedzieć
dwadzieścia jeden liter Zenona Fajfera[1]

nasze myśli plączą się
i
nie nadają do druku
Zenon Fajfer, *dwadzieścia jeden liter*

Ujrzał i uwierzył.
Dotąd bowiem nie rozumieli jeszcze Pisma [...].
[J 20, 8–9]

Liberatura, pisarstwo zainteresowane wizualnością słowa, problemem medium, zdaje się odpowiadać na ironiczną niewspółmierność retorycznych aspektów języka względem innych aparatów reprezentacji. Jest zatem taką postacią literatury, która migotliwą jakość pisania przekłada na poetykę i estetykę interfejsu książki, osiągając wrażenie wizualnej reprezentacji językowej reprezentacji. Istotne jest tutaj technologiczne przejście między fizycznie obecnym kodeksem i rzeczywistością wirtualną tekstu, które znacząco przekształca kulturowe wyobrażenie książki, ale wpływa zarazem na świadomość pozajęzykowości tekstu, czyniąc niejako papier bardziej dynamicznym, nowoczesnym, bliższym języka medium. Myśli plączą się zatem i nie nadają do druku, ponieważ po retoryce i logice sieci, kłącza czy bazy danych trudno jest już pomieścić figuralną potencjalność języka w majestatycznie zwartym i doskonale zamkniętym, związanym gutenbergowską powagą kodeksie, który – nie mogąc sprostać kolejnym zwrotom, kresom czy innym wokolejeniom tekstu, narracji, podmiotu – utracił kulturową legitymizację jako symboliczna forma reprezentacji i ekspresji. Problemy technologii, socjologii czy filozofii komunikacji, perspektywy analizy medioznawczej: mediacji, konwergencji czy remediacji otwierają tutaj jednak nade wszystko drogi do poznania i rozumienia.

„Widzieć to wierzyć. Widzenie – przyznaje J. David Bolter, badacz kultury i technologii nowych mediów – pobudza analizę, teorię i metafizy-

---

1 Pierwsza wersja niniejszego artykułu ukazała się w zbiorze *Między językiem a wizualnością* pod redakcją M. Bednarek, M. Junkierta, J. Klausy-Wartacz, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 2008, s. 129–141.

kę"[2]. Nie idzie zatem o to, by zobaczyć coś stymulującego technologiczną nowością, nie idzie o sam efektowny fajerwerk, kaprys formy, ale o dostrzeżenie w jakościach wizualnych wymiaru – by tak rzec – hermeneutycznego. Spojrzenie, a nade wszystko obserwacja obrazu dynamicznego albo odwołującego się do ruchu, jest bowiem istotnym czynnikiem poznania. Jeśli jednak Bolter sprzęga tu w biblijnym duchu spojrzenie i wiarę, wskazać jednakowoż warto na relację spojrzenia i rozumienia czy objaśniania, co dla badacza z obszaru kultury anglosaskiej – z uwagi na rozciągłość semantyczną czasownika *to see*, odwołującego się tak do rozumienia, jak i widzenia jasności – jest szczególnie oczywiste. Technologia i jej wizualne aspekty wprowadzają tu zatem porządek hermeneutyki podejrzeń.

Jeśli więc Katarzyna Bazarnik pisze o „popsutej przestrzeni"[3], zwróciłbym uwagę, że nie aż tak ważna jest być może sama przestrzeń nawet, jak właśnie jej – by tak rzec – popsutość, czyli jakaś postać nieciągłości, która otwiera się na problem przestrzeni. Wszelkie interwencje w tradycyjną postać kodeksu: zagięcia, przecięcia, złożenia, urwania czy inne formy okaleczenia, służą tutaj fundamentalnej dla tego doświadczenia estetyce niedoskonałości czy pęknięcia, która w wyniku ujawnienia rany medium staje w porządku przeciw symulacji. Ujawnienie nieciągłości w obszarze jednego medium rzuca cień podejrzenia na język, tym samym nie ma tutaj mowy o twardej, nieodwracalnej postaci wiedzy i ujednoznacznieniu w znaku, który jest (tym) samym znakiem, który jest (tym) samym znakiem, który jest… Strategia błędu, który celowo nie podlega korekcie, wprowadza otwartą, nieciągłą i fragmentującą się przestrzeń negocjacji, wymiany i różnicowania, jawiąc się jako podstawowa zasada liberatury – T / B.

Zenon Fajfer, teoretyk fundujący pojęcie liberatury, a także czołowy jej przedstawiciel, w tomie *dwadzieścia jeden liter*[4] operuje efektem przejścia między mediami, który jest konsekwencją wpływu nowego medium na kulturę kodeksu – wpływu, który wywierany jest obustronnie. To przekroczenie, które dokonuje się między stronami: papierową i elektroniczną, zwraca uwagę na kilka ważnych kategorii – ważnych nie tylko z punktu widzenia refleksji poświęconej kwestii technologii komunikacji kulturowej. *Dwadzieścia jeden liter* rozpoczyna się w miejscu, w któ-

---

2 J.D. Bolter, *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera*, przeł. i wstępem opatrzył T. Goban-Klas, Warszawa: PIW, 1990, s. 343.

3 K. Bazarnik, *Popsuta przestrzeń. O odpowiedzialności wydawcy*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni" nr 4, 2006, s. 4–7.

4 Z. Fajfer, *dwadzieścia jeden liter*, egzemplarz prototypowy (2005), strony nienumerowane. Wszystkie cytaty z tomu oznaczam skrótem *djl* [Od redakcji: *dwadzieścia jeden liter* ukazało się jako tom 10. w serii „Liberatura" Korporacji Ha!art, 2010].

rym język okazuje się podejrzany, rozpoznany jako medium wyposażone w figuralną, niegodną zaufania jakość; kończy się tam, gdzie nie warto szukać końca – w przestrzeni rzeczywistości wirtualnej. Czytelnik przebywa zatem drogę od wyobrażenia do wizualnego przedstawienia, od podejrzenia do spojrzenia, od ironii do wiary – tam i z powrotem. Problemy mediacji i remediacji[5] oraz obliczona na rewizję mediów propozycja lektury okazują się bowiem w przypadku tekstów Fajfera punktem wyjścia, który – obok rozpoznania technologii jako znaczącego czynnika kulturotwórczego, a z drugiej strony obok wskazania jej znakomitego miejsca w humanistycznym poznaniu – prowadzi do porządku wiary, melancholii, epifanii.

Praktyka liberacko-multimedialna Fajfera, papierowy tom *dwadzieścia jeden liter* wraz z dołączoną audiowizualną prezentacją *Primum Mobile* to doskonały przykład tego, jak problem świadomości medialnej tekstu w sposób bezkolizyjny łączy się z poczuciem zanurzenia w języku, metoda spojrzenia na interfejs i elementy wizualne z dekonstrukcjonistycznym podejrzeniem wymierzonym w język, a refleksja z zakresu teorii mediów wpływa na kwestie związane z metafizyką obecności na przecięciu przekaźników materialnych oraz tych, odwołujących się do rzeczywistości wirtualnej.

Wiara jako możliwość

Znany i często cytowany manifest liberatury otwiera fragment odwołujący się do porządku wiary. Fajfer pisze zatem o nadziei na potencjalne, całkowicie nieweryfikowalne zawarcie w słowie całego świata i zdaje się traktować wirtualność jako witalną siłę i nigdy nie wyegzorcyzmowaną cechę języka. Zarazem jednak wskazuje na nieprzekraczalne i niepohamowane pragnienie doskonalenia, różnicowania kształtów pisarstwa – zwraca uwagę na potrzebę oryginalności języków:

> […] ludzie, nawet jeśli swoją wiarą błądzą, to błądzeniem swym otwierają przed ludzkością nowe perspektywy, poszerzają horyzonty i wytyczają drogi, po których inni mogą się bezpiecznie przechadzać. Oni zawsze będą zdolni do podjęcia duchowego ryzyka, do pójścia w nieznane. […] nie paraliżuje [ich – dop. Ł.J.] strach […]. Cechuje ich wyobraźnia i odwaga oraz nie-

---

5 Wprowadzam termin remediacja jako proces ewolucji i rewizji mediów w rozumieniu J. Davida Boltera i Richarda Grusina. Zob. J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge–Massachusetts–London: MIT press, 2000.

zwykła zachłanność celów połączona z umiejętnością spojrzenia na „stare" i „dobrze znane" w nowy, oryginalny sposób[6].

Fajfer – stylizując nieco wypowiedź na ton wieszczy – projektuje jakąś nieznaną, niewidzialną literaturę wirtualną, by powierzyć jej swoje oczekiwania i ambicje. Praktyka liberacka, którą można doświadczać zmysłowo, jest niejako obiektywnym potwierdzeniem wiary Fajfera, którą według deklaracji przyjął na podstawie wyobraźni. Zobaczył zatem to, czego nie potrzebował widzieć, aby uwierzyć. Objawienie nowych możliwości, ich naoczne potwierdzenie pozwoliło widzieć wizualność jako źródło wiary – tak w literaturę, jak i w literaturoznawstwo zorientowane na perspektywę technologiczną[7].

Niedostrzeżenie problemu medium i jego wizualnej strony, niedostrzeżenie tego, co oczekuje postrzegania, prowadzi w interpretacji do powtarzania bez różnicowania. Czytelnicy – idąc tym tropem – wikłają się w pułapkę aporii. „Zawsze kroczą szlakiem dobrze oznaczonym i wpisanym do literackiego przewodnika, ścieżką tak wydeptaną, że nie sposób zabłądzić"[8]. Takie przechadzki po lesie języka i wizualności wspomagają się błędnymi tropami, które nigdzie już zaprowadzić nie mogą. Wydeptywać bowiem znane ścieżki to – zdaje się sugerować autor *dwudziestu jeden liter* – jakby zabrnąć w bezdroże i w bezruchu, nostalgicznie obserwować pejzaż aporetycznego stanu myśli. Potrzeba jest tutaj zatem nowych tropów, które mogłyby wyznaczyć nowe kierunki ruchu myśli. Fajfer wychodzi naprzeciw tym potrzebom. „Czy fizyczny kształt i budowa książki są częścią składową dzieła literackiego?"[9]. Pytanie postawione przez Fajfera, służące jako prowokacja wymierzona w metodologie badawcze zaciskające powieki na widok zmian w obszarze technologii komunikacji, można by sparafrazować następująco: czy medium, a szerzej interfejs operujący wizualną stroną języka, jest kategorią literaturoznawczego opisu?

6 Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, w: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Kraków: Korporacja Ha!art, 2005, s. 11. Pierwodruk: „Dekada Literacka" 1999, nr 5/6, s. 8–9.

7 „[…] wytwory mediów elektronicznych – cytuję Dereka Attridge'a, pozostając w tonie profetycznym – […] wieszczą […] przemianę sztuk słowa w ich obecnym rozumieniu". D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, tłum. P. Mościcki, Kraków: Universitas, 2007, s. 16.

8 Z. Fajfer, *op. cit.*, s. 12.

9 Tamże, s. 14.

Wiara w ciemno, czyli wiara bez podejrzenia

W rzeczywistości tekstowej *dwudziestu jeden liter* na każde twierdzenie pada cień podejrzenia odsłaniający możliwość przeciwieństwa. Ten wyjątkowy mechanizm dekonstrukcji raz odkrywa wielość niewspółmiernych rozwiązań, innym razem paradoksalnie unieważnia sam siebie, dekonstruując własną dekonstrukcyjną praktykę: „istnieje wybór?"; „A JEŚLI NIE istnieje wybór?". Niekiedy jednak ironiczność stawianych przypuszczeń pozwala na konstrukcję podejrzanie biegunową.

> jeśli jestem
> literą lub liczbą w księdze Boga [*djl*]

Pragnienie centrum zdolnego ustanawiać porządek znaczeń wewnątrz tekstu jest obliczone na ślepą wiarę czy też na wiarę w ciemno – taką, która nie potrzebuje potwierdzenia w spojrzeniu, znajduje dostateczną jasność w języku. Wiara, zgodnie z nauką biblijną, mieścić się ma w samym słowie wyposażonym w siłę performatywną.

> Ale Tomasz, jeden z Dwunastu, zwany Didymos, nie był razem z nimi, kiedy przyszedł Jezus. Inni więc uczniowie mówili do niego: „Widzieliśmy Pana!" Ale on rzekł do nich: „Jeżeli na rękach Jego nie zobaczę śladu gwoździ i nie włożę palca mego w miejsce gwoździ, i nie włożę ręki mojej do boku Jego, nie uwierzę". A po ośmiu dniach, kiedy uczniowie Jego byli znowu wewnątrz (domu) i Tomasz z nimi, Jezus przyszedł mimo drzwi zamkniętych [...].
>
> Następnie rzekł do Tomasza: „Podnieś tutaj swój palec i zobacz moje ręce. Podnieś rękę i włóż [ją] do mego boku, i nie bądź niedowiarkiem, lecz wierzącym!" [J 20, 24–27][10]

Wiara nie powinna zatem zależeć od spojrzenia; niemożliwość postrzegania zmysłowego nie powinna powodować podejrzenia i niedowierzania. Okazuje się jednak, że kwestia wiary jest silnie związana ze spełnieniem na poziomie percepcji wzrokowej czy dotykowej, a to wpływa na zdolność rozumienia. Próba wiary, która buduje się na obszarze wyobrażenia, nie wytrzymuje porównania z tą, która pochodzi od przedstawienia możliwego do ogarnięcia w sposób zmysłowy. Spojrzenie potrzebne jest bowiem do uwierzenia tak, jak wiara do rozumienia. Wiara jest bowiem warunkiem wiedzy, ale warunkiem wiary jest spojrzenie.

---

10 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań – Warszawa 1971, s. 1240.

Wiara w ciemność, czyli wiara, jej brak i podejrzenie

jeśli jestem
[…]
literą i liczbą
naiwnie próbującą zrozumieć [*djl*]

Ślepa wiara nie poparta spojrzeniem czy dotykiem jest zatem wystawiona na próbę wątpienia. Taka wiara w ciemno, którą bierze się z zamkniętymi oczami, niejako *ex nihilo*, zaprowadzić może po omacku do wiary w ciemność. Jeśli obiekt wiary, która jest warunkiem wiedzy, nie może zostać podejrzany, sama wiara staje się podejrzana, wątpliwa, niepewna, a istotą wiedzy okazuje się niedowierzanie i niezrozumienie.

Jean Baudrillard w książce *Pakt jasności*, operując biblijną frazą, przepisuje zakład Pascala o istnienie Boga na rzeczywistość – a raczej jej nieistnienie.

> Rzeczywistość: macie interes w tym, by w nią nie wierzyć, gdyż gdybyście w nią uwierzyli, a ona nie istnieje, zostalibyście oszukani, bylibyście naiwni i umarlibyście jako głupcy.
>
> Gdybyście w nią nie uwierzyli, a ona nie istnieje, wygracie we wszystkich kategoriach.
>
> Jeślibyście w nią [rzeczywistość – dop. Ł. J.] nie wierzyli, a ona istnieje, zachowujecie przywilej wątpienia, ponieważ nigdy nie zyskamy ostatecznych dowodów na jej istnienie, nie inaczej jak w przypadku Boga (tym bardziej, że jeśli rzeczywistość istnieje, to zważywszy na to, czym jest, lepiej wyrzec się jej jak najszybciej)[11].

Pewna niepewna wiara albo wiara, spojrzenie i podejrzenie

W przypadku tomu *dwadzieścia jeden liter* Fajfera wyraźna jest obecność niepewnej wiary poza wiarą. Okazuje się bowiem, że Baudrillard, przejawiający skłonność do rozwiązań podejrzanie ostatecznych, nie przewidział jeszcze jednej możliwości: wiary zachowującej przywilej wątpienia, wiary wynikającej ze spojrzenia i stowarzyszonej z podejrzeniem.

W *dwudziestu jeden literach* wyczuwa się zatem wiarę, która nie opiera się na stałych i ostatecznych wykładnikach. (Ostateczność), do której odwołuje się Baudrillard, należy wziąć tutaj w nawias. Nie będzie bowiem żadnego

---

11 J. Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, tłum. S. Królak, Warszawa: Sic! 2005, s. 130.

rozwiązania, a raczej będzie, ale w splocie możliwości; możliwe jest bowiem tylko rozwiązanie węzła wiążącego możliwe rozwiązania. Fajfer – zmieniając niejako konfiguracje interfejsu w postaci drukowanego kodeksu, w który wyposażony zostaje fragment *siedemnaście liter*, proponując interaktywną metodę czytania polegającą na uruchamianiu zakładek, złożeń, zagięć papieru – wywołuje powstały z retorycznego zawieszenia efekt zawierzenia.

a jeśli tak jest?
jeśli rzeczywiście
to wszystko
zostało [*djl*]

Wrażenie ślepego zawierzenia iluzji tekstualności wzmacnia dodatkowo jeszcze brak znaku zapytania – brak pozorujący wyznanie: „to wszystko / zostało". Dzięki autorskiemu zagięciu kartki bardzo łatwo jednak przeskoczyć wzrokiem dwie strony dalej, zupełnie jakby posłużyć się papierowym hiperłączem aktywującym operację przejścia między stronami. I wówczas zdanie wygląda już inaczej.

a jeśli tak jest?
jeśli rzeczywiście
to wszystko
zostało

NAPISANE? [*djl*]

Obok słów niegodnych wiary pojawiają się zatem słowa niewiarygodne, operujące efektami wizualnymi i aktywujące zmysł wzroku. Umieszczone w tekście dwadzieścia jeden liter składających się na wyrażenie „dwadzieścia jeden liter" pozwala widzieć w *dwudziestu jeden literach* Fajfera współmierność obrazowego przedstawienia i językowego wyobrażenia, wizualności i wirtualności znaczeń – przede wszystkim pozwala widzieć.

„cHOdŹ / zoBacZ". Chwila medialnego pozoru

Fundamentalnym założeniem sztuki poetyckiej Fajfera zdaje się nakaz spoglądania i dostrzegania. Istota doświadczenia wizualno-językowego w *dwudziestu jeden literach* polega na osiągnięciu „eksplozji ćmysłów". Wywołany w czytelniku, użytkowniku, widzu efekt oszołomienia uzyskany dzięki wyraźnemu zaabsorbowaniu zmysłów wzroku i dotyku powoduje wrażenie postrzegania słów, które niczym ćma garną się do jasności – widzenia i ro-

zumienia. *Dwadzieścia jeden liter* można zatem nazwać projektem epifanii medialnej, która powoduje konkretyzowanie się potencjalności semantycznej. Wirtualność jest możliwa do zobaczenia, ale jej dostrzeżeniu towarzyszy jednocześnie przelotne pożegnanie – czytelnik pozwala wówczas być uwodzonym przez wrażenie odczuwane w chwili medialnego pozoru.

Warunkiem objawienia, odkrywania tajemnicy w czytaniu, użytkowaniu, obserwowaniu tekstu jest jednak ruch. Poruszenie, jakie dokonuje się na ekranie, zbiega się bowiem z poruszeniem czytelnika; to, co wychodzi na jaw, unaocznia się, staje się powodem konwersji. Wywołanie ukrytego, zasłoniętego gromadzącymi się podejrzeniami o podejrzanie symulakrycznym charakterze, odbywa się poprzez zapożyczone od nowych mediów cyfrowych operacje umożliwiające niejako rozciąganie tradycyjnego interfejsu literatury – papieru. Czytelnikowi wolno zatem otwierać tekst, odginać i zaginać strony, zaglądać pomiędzy sklejone kartki.

Otwierający tom *dwadzieścia jeden liter* traktat *Ars poetica* ogniskuje się na potrzebie zmiany, która pozwalałaby dostrzegać coś więcej niż sam tekst – a zatem także interfejs. Wymaga się zatem takiego spojrzenia, które nie będzie się poddawać dyktaturze przezroczystości ekranu, które wyodrębnia to, co przyzwyczajenie lekturowe nakazuje przemilczeć jako oczywistość. Wymaga to jednak zmiany ostrości widzenia. Należy zatem ostrzem wzroku przecinać strony kodeksu, by dotkliwie przezwyciężyć tę milczącą niewzruszoność papieru, która nie pozwala traktować go jako dostarczyciela wiedzy o całym tekście. Należy zatem ostrzem wzroku zadawać kolejne rany, wyznaczać kolejną obok języka skazę reprezentacji, należy dopuszczać się okaleczenia tekstu, aby dokonywać zarazem oka leczenia. Skoro bowiem figuralność języka nie pozwala na przejrzystość tekstu, nie może być mowy także o transparencji innego medium. Błędny wzrok związany jest zatem ze spojrzeniem niedowidzącym. A przecież w spojrzeniu kryje się wiara, że obok tekstu warto jeszcze innej obecności wypatrywać. Mówiąc innymi słowami, podejrzeniu i obawie o kondycję wzroku towarzyszy pragnienie widzenia – oczami innymi. Te inne oczy, w których spojrzeniu pokładana jest wiara w tekstualne objawienie, kierują się pragnieniem olśnienia jasnością „astralnych liter" – widocznych i zrozumiałych.

Język podejrzany i podejrzane spojrzenia

Spojrzenie na wizualny tekst, którego nie można wyjęzyczyć, jest jednak spojrzeniem podejrzanym. Samą materię książki można bowiem rozbierać tak, jak czyni się to w przypadku języka, przydając wątpliwo-

ści i podejrzeń wraz z rozkładaniem na fragmenty arkusza drukarskiego. Ale dokonując – żeby pozostać w analogii do języka – dekonstrukcji medium, zyskuje się w porównaniu do praktyk czysto retorycznych przewagę realnego postrzegania – nawet, jeśli spojrzenie wymierzone jest w rzeczywistość wirtualną. Ekran wywołuje bowiem iluzję, w której objawienie, olśnienie polega na wyświetleniu się jasności wyłaniającej się z ciemnej przestrzeni reprezentacji: „Obraz na ekranie [dynamicznym – dop. Ł.J.] dąży do wytworzenia całkowitej iluzji i oddania wizualnej obfitości, a widz powinien wyzbyć się niedowierzania i identyfikować się z obrazem”[12].

Jasność ekranu i wizualne przedstawienie wywołują jednak migotliwy efekt, w którym widzieć i wiedzieć można tylko przez chwilę – aż do czasu, gdy gradacja odcieni jasności odwróci się, przechodząc na ciemną stronę języka. Objawienie obecności, potwierdzenie tajemnicy wiary dokonujące się za sprawą epifanijnego gestu ukazania: „to on”, ulega bowiem dekonstrukcji, przekształcającej spojrzenie w podejrzenie.

to ono
ona nad albo
on, na
nowo, albo dzwon [*djl*]

Rację ma zatem ten, który widzi, wierzy i wie czy rozumie, ale zarazem obiekt wiary pozostaje dla niego podejrzany.

Jeśli więc Zenon miał rację, to – racji nie miał.

Ale napisać o tym także nie sposób.
Ani przeczytać.
Ani powiedzieć. [*djl*]

mnożą się wątpliwości
[…]

(i w tym cała nasza nadzieja) [*djl*]

12 L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2006, s. 178.

„z ekranu na inny ekran"

W zaprezentowanym przez Lva Manovicha historycznym skrócie dotyczącym miejsca ekranu w komunikacji kulturowej pojawia się porządkująca typologia: „Typ ekranu interaktywnego jest podtypem ekranu czasu rzeczywistego, będącego podtypem ekranu dynamicznego, który z kolei jest podtypem ekranu klasycznego"[13].

Fajfer znosi jednak propozycję typologiczną Manovicha i dostarcza dowodów na możliwość istnienia ekranu interaktywnego reprezentowanego przez drukowaną, kodeksową postać książki. Fajfer ironicznie odwraca historyczne porządki przynależne mediom, aby otworzyć oczy na ich partnerstwo – kulturowe ciągłości i podobieństwa. Zenona Fajfera spojrzenie na medium jest spojrzeniem pozornie błędnym, ale ten błąd dostarczać może nowego spojrzenia na historię i teorię literatury.

Fajfer charakteryzuje kulturę druku, uruchamiając słownik terminologii medialnej (uruchamiając, a nie otwierając); kulturę mediów cyfrowych, doświadczenie wizualności na ekranie komputera określa zaś przez wskazanie kontynuacji w odniesieniu do tradycji kodeksowej postaci książki. Tak obserwowane, przeglądające się w sobie interfejsy okazują się bardziej elastyczne aniżeli są w rzeczywistości.

Warto przyjrzeć się w tym miejscu dwóm twierdzeniom Manovicha poświęconym ekranowi: „Ekran zniknął [...]"[14]. Ale już na kolejnej stronie pojawia się konkluzja zupełnie – może się wydawać – odwrotna: „Żyjemy w społeczeństwie ekranów. Ekrany są wszędzie"[15].

Przeciwstawne twierdzenia ogłoszone przez Manovicha okazują się tylko pozornie sprzeczne. Ekrany są bowiem rzeczywiście wszędzie, ale nie wszędzie się je dostrzega; stąd niemożliwość zrozumienia norm komunikacji kulturowej, bo jeśli nie widzi się ekranu, nie widać znaczenia przejścia z ekranu na inny ekran. Nauka, jaką można odkryć w *dwudziestu jeden literach* Fajfera, sprowadza się do karcącego przykazania: nie bądź niedowiarkiem, lecz podejrzliwie spoglądającym.

Dwadzieścia jeden liter odsłania zatem pożytki wynikające z przekroczenia tradycyjnego wyobrażenia o literaturze. Fajfer zdaje się podpowiadać, że literatura nie zawiera się wyłącznie w dyskursie retorycznym, że nie można jej sprowadzić do języka, a już na pewno nie do monopolu jednego, dominującego systemu znaków. Dlatego dokonuje się na oczach czytelnika, użytkownika, widza przejście z ekranu klasycznego na inny

---

13 Tamże, s. 187.
14 Tamże, s. 200.
15 Tamże, s. 201.

ekran – nowy, dynamiczny. Ekran jest zatem kategorią, która pozwala odświeżyć spojrzenie na literaturę.

„na nowym ekranie / obejrzą cię znów"

Problem niedostrzeżenia czy niewyraźnego widzenia bierze się z konieczności podjęcia wyzwania odpowiedzi na domyślny, potencjalny, dopiero możliwy charakter rzeczywistości językowej. Wirtualność jako cecha języka roztacza przed czytelnikiem obszar gry podejrzeń, która zaciemnia albo zniekształca postrzeganie i rozumienie.

Źle
z oczami. Boże, ale ciemno. [*djl*]

Wezwaniu figury boskiej obecności, skardze, zwątpieniu i obawie przed ślepotą towarzyszy pragnienie i wiara w widoczny błysk objawienia. Ciemność, która – zagrażając widzeniu i rozumieniu – zachodzi na tekst, wytwarza figury niemożliwości i prowadzi na oślep w stronę interpretacyjnego agnostycyzmu. To, co objawia się w tekście jako eteryczne, opalizujące, odsłania się w powtórzeniu. Ponownemu, ożywczemu spojrzeniu, repetycji towarzyszy tutaj wiara w rewelację. Jednak rewelacja w postrzeganiu tekstu bierze się wprost z tego, co stanowi istotę powtórzenia, czyli z różnicy. Spojrzeć „oczami innymi" to – można przypuszczać – spojrzeć na papier tak, jak spogląda się na cyfrowy ekran.

Warto jeszcze zauważyć, że obecna jest w *dwudziestu jeden literach* wpisana w lekturową, opartą na spojrzeniu, wiarę obietnica, zapowiedź dostrzeżenia w powtórzeniu: „na nowym ekranie / obejrzą cię znów". Spojrzenie ustanawia tutaj bowiem nową obecność podmiotu.

Zenon wprawdzie nigdy nie istniał, ale za to żyje wiecznie.
J
e
g
o

ż
y
c
i
e

s
k
ł
a
d
a

s
i
ę z nieskończonej ilości nieruchomych chwil. [*djl*]

Spojrzenie na literaturę jako na wiary godny ekran nie zaprowadzi wprawdzie do nieodwracalnych rozstrzygnięć. Ale wiara i oparte na wierze rozstrzyganie są przecież figurami czytania, w których idzie o wyznanie woli ocalenia możliwości poznawczych podmiotu czytającego. Objawienie jest tylko pewnym niepewnym wrażeniem, ale skoro widocznym, to widocznie wyrazistym. Wiara, która w tomie Fajfera ulega ironicznym odwróceniom, nie daje pewności i przekonania o dosięganiu prawdy objawionej, ale możliwość wrażenia takiej prawdy.

Widząc i czytając (i rozumiejąc)[16]

Tekst Fajfera pozwala zauważyć, że między językiem a wizualnością rozciąga się obszar gry wzajemnego oddziaływania różnych poetyk interfejsów kulturowych, w której rozumienie sprzęga się z widzeniem. Wizualność nie jest warunkiem *sine qua non*, aby język w ogóle znaczył, ale skoro już jest i skoro jest przy tym tak czytelna, tak wyrazista, należy ją potraktować jako znaczącą z punktu widzenia interpretacji całego tekstu (a raczej całego obiektu literackiego, który nie sprowadza się tylko do tekstu). Doświadczeniu wizualności języka i nieprzejrzystości medium warto zatem przyznać funkcję różnicującą style odbioru literatury. Różnicującą – raz jeszcze trzeba powtórzyć, ale nie rozstrzygającą. Jeśli zawężyć obszar do mediów wizualnych, ale już niekoniecznie materialnych, żeby pozostawić miejsce także dla kultury przekaźników cyfrowych, można by wskazać na następującą relację: w zależności od tego, w jaki sposób wizualizowany jest ten sam komunikat językowy, inaczej go widzę i inaczej rozumiem.

---

16 Parafrazuję formułę J. Davida Boltera. Zob. J.D. Bolter, *Seeing and Writing*, w: *New Media Reader*, red. Noah Wardrip-Fruin i Nick Montfort, Cambridge–Londyn: MIT Press 2003, s. 680–690.

Widzieć – wierzyć – wiedzieć. Ale nie do końca

Wiedza, która stanowi ostatni, najbardziej oczekiwany element umieszczonej w tytule triady poznawczej, jest zarazem najbardziej podejrzana. Ona to bowiem pod pozorem objawienia ostatecznego przedmiotu interpretacyjnego doświadczenia tekstu, odkrywa inne, prawdziwie nieodwracalne rozstrzygnięcie, które pozwala dojrzeć, że wiedza nie jest przedmiotem, ale działaniem, że stanowi figurę rozumienia. Umieszczona w tytule triada okazuje się zatem podejrzanym podstępem opartym na podobieństwie brzmieniowym słów, w którym to, co gorliwie wyczekiwane, jawi się jako konstrukcja *au rebours*. Ostateczna wiedza, która wynika z zaproponowanej metody wpisania elementów wizualnych w praktykę poznawczą językowego fragmentu rzeczywistości, a raczej potraktowania interfejsu oraz jego właściwości oddziaływania na zmysł wzroku i dotyku jako równoprawnego obok języka i kontekstu pozatekstowego uczestnika czytanej rzeczywistości, prowadzi do uznania, że na gruncie wiedzy literaturoznawczej nie istnieje żadna wiara bez podejrzenia.

Nade wszystko jednak tekst Fajfera i kończący się tym zdaniem tekst poświęcony Fajferowi poświadczają, że niedoskonałość reprezentacji językowej i obsesja jej błędu wytwarzają presję prowadzącą do powstawania form oryginalnych – nowej wizualności operującej stroną papierową i możliwościami mediów cyfrowych. Nade wszystko jednak tekst Fajfera i kończący się tym zdaniem tekst poświęcony Fajferowi poświadczają, że zakończenie jest tylko znakiem ironii kompozycji. Wizualność, która dzięki spojrzeniu ustanawia wiarę w życie wieczne tekstu, wolno potraktować jako trop obrony przed śmiercią. Można zatem rozumieć, ale nie do końca.

Wiara w zakończenie sprawia, że na koniec pojawia się podejrzenie i nie ma końca. Podejrzenie wymierzone w spojrzenie bierze się stąd, że końca nie widać. Wiedza, która pochodzi od wiary, nie może być ostateczna. Wiara ufundowana na spojrzeniu miałaby raczej zakończenie i inne rzeczy ostateczne odwlekać. To opóźnianie porządku znaczeń, które jest konsekwencją uprzedniego zawierzenia, pozwala spojrzenie stowarzyszyć z podejrzeniem, a nade wszystko wskazać na zależność wizualności i witalności tekstu. A literatura – niezależnie jak na nią spoglądać – zawsze pozostanie podejrzana i tylko podejrzana, ciągle do podejrzenia.

Noty o autorach

Katarzyna Bazarnik – adiunkt w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, prowadzi kursy z literatury angielskiej, liberatury i teorii literatury; zredagowała m.in. *Wokół Jamesa Joyce'a* (z F. Fordhamem; 1998), *Od Joyce'a do liberatury* (2002) i *James Joyce and After: Writer and Time* (z B. Kucałą; 2010), publikowała szereg artykułów o liberaturze i twórczości Jamesa Joyce'a; wydawnictwo Litteraria Pragensia przygotowuje do druku jej książkę *Joyce and Liberature*. Wspólnie z Z. Fajferem prowadzi Czytelnię Liberatury przy Małopolskim Instytucie Kultury w Krakowie oraz serię wydawniczą „Liberatura" w Korporacji Ha!art; współautorka książek *Oka-leczenie* (2000, 2009) i *(O)patrzenie* (2003).

Zenon Fajfer – poeta, twórca i teoretyk liberatury; stworzył nową formę poetycką (wiersz emanacyjny) i jej elektroniczną odmianę (wiersz kinetyczny). Publikował m.in. w pismach „Ha!art", „Odra" i „Tygodnik Powszechny"; autor książek *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004) i *dwadzieścia jeden liter / ten letters* (2005, 2010) oraz współautor z K. Bazarnik *Oka-leczenia* (2000, 2009) i *(O)patrzenia* (2003). Również twórca teatralny: autorskie spektakle *Madam Eva, Ave Madam* (1992), *Finnegans Make do myśli, słów i uczynków Jamesa Joyce'a* (1996), *Pieta* (2006). Współprowadzi Czytelnię Liberatury i serię wydawniczą „Liberatura" Ha!artu.

Łukasz Jeżyk – krytyk literacki, zajmuje się literaturą nowoczesną w perspektywie badań nad nowymi mediami, wizualnością i kulturotwórczą funkcją technologii; publikował m.in. w „Odrze", „Kresach", „Czasie Kultury", „Polonistyce" i tomach zbiorowych; doktorant w Zakładzie Literatury i Kultury Nowoczesnej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą problemom mediacji i remediacji w epoce późnego druku.

Wojciech Kalaga – profesor teorii literatury i literatury angielskiej w Uniwersytecie Śląskim, dyrektor Instytutu Kultur i Literatur Anglojęzycznych. Prowadził badania i wykładał m. in. w uniwersytetach Yale, Mannheim, Queensland, Tarragona i Murdoch, gdzie kierował Department of English and Comparative Literature. Wiceprzewodniczący Komitetu Nauk o Literaturze PAN, autor książek *The Mental Landscape* (1981), *The Literary Sign* (1986), *Nebulae of Discourse* (1997), redaktor wielu tomów zbiorowych, m. in. *Dylematy wielokulturowości*; *Cartographies of Culture*; *Mapping Literary Space(s)*; *Repetition and Recycling: Turns and Returns of Culture*; *Multicultural Dilemmas: Identity, Difference, Otherness*; *Narrating the Other. Cultures and Perspectives*. Redaktor serii *Literary and Cultural Theory* w Peter Lang Verlag, redaktor naczelny periodyku *Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura*.

Agnieszka Przybyszewska – absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego, laureatka I miejsca w Konkursie im. Czesława Zgorzelskiego za pracę magisterską *(Nie tylko) liberackie modele do składania: liberatura, e-liberatura i hipertekst na gruncie polskim (2006)*, autorka haseł „Liberatura" oraz „E-liberatura" w „Materiałach do *Słownika Rodzajów i Gatunków Literackich*" ukazujących się w piśmie „Zagadnienia Rodzajów Literackich" oraz obszerniejszych szkiców dotyczących liberatury; doktorantka w Katedrze Teorii Literatury UŁ, pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą liberackości dzieła literackiego.